

L'ARCHITECTURE MODERNE

EN ANGLETERRE

(PREMIER ARTICLE.)



On ne saurait juger l'architecture moderne en Angleterre seulement d'après ce qu'elle était au commencement de ce siècle, ou même d'après les productions plus récentes de sa Renaissance gothique. L'architecture anglaise subit aujourd'hui une phase sérieuse de transformation. Les industries d'art — qui reflètent fidèlement les différents états de l'architecture dans un pays — sont depuis un certain nombre d'années, on le sait, en grand progrès de l'autre côté du détroit. De même l'architecture anglaise, sans abandonner les principes de construction raisonnée et sincère de ses édifices gothiques modernes, semble chercher des formes d'art plus souples, plus familières en quelque sorte, par suite plus en harmonie avec les goûts et les mœurs du temps présent.

Aussi, pour bien comprendre les évolutions successives de cette architecture depuis la fin du dernier siècle, il n'est pas inutile de rappeler ici rapidement ses différentes périodes dans le passé.

I.

On sait que la période dite gothique a duré beaucoup plus longtemps en Angleterre que dans les pays du continent. Succédant — après un certain temps d'art indéterminé — au style normand introduit vers 1060 par Édouard le Confesseur à Westminster Abbey, l'architecture gothique, baptisée des noms suivants¹ : Transition, de 1154 à 1189 — Early English, de 1189 à 1297 — Decorated English, de 1297 à 1382 — Perpendicular English, de 1382 à 1550 — l'architecture gothique trouve sa dernière expression dans le style Tudor (ou *Florid English*), avec lequel apparaît l'arc surbaissé à quatre centres qui bientôt va détrôner l'ogive.

L'envahissement de la forme par la décoration caractérise les styles Perpendiculaire et Tudor. Cependant on leur doit encore des chefs-d'œuvre, tels que la chapelle de Henri VII à Westminster, celle du « King's College » à Cambridge et le développement de ces belles voûtes en éventails, dites « Fan Vaults », dont l'élément premier se trouve dans les cloîtres de Gloucester. Le Gothique anglais, alors dévoyé de ses principes naturels, allait succomber à son tour, comme l'art du moyen âge en France et en Allemagne, épuisé de sève inventive, incapable de se renouveler plus longtemps.

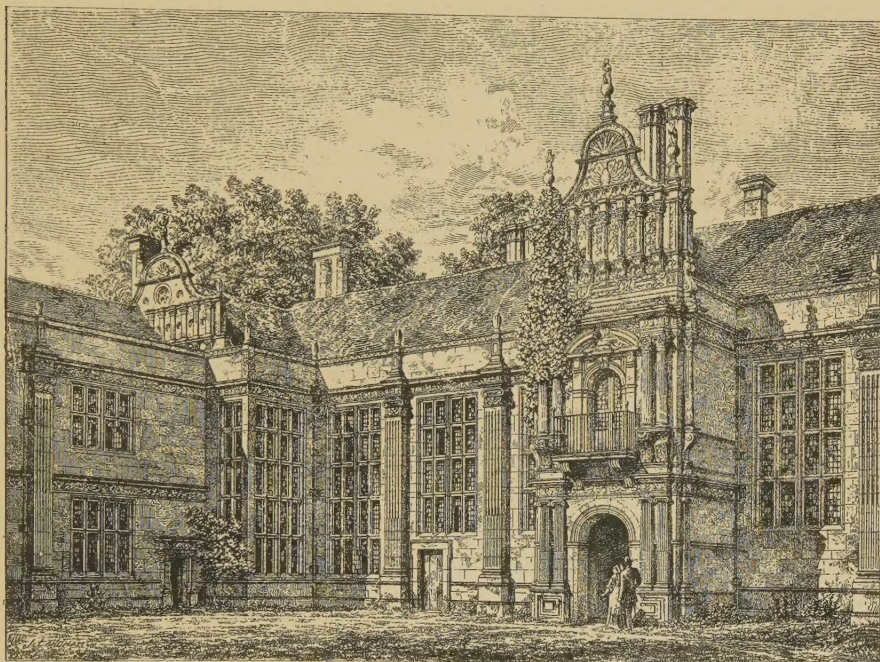
Le style Tudor (1490-1558) désigne plus particulièrement l'architecture civile de l'époque, car les monuments religieux devaient longtemps encore conserver le caractère traditionnel et hiératique du moyen âge. Il se continue jusqu'au règne d'Élisabeth. A ce moment le style dit Élisabethan se pare des formes nouvelles empruntées à la Renaissance classique.

En effet, bien que dès 1519 Henri VIII eût fait venir le sculpteur florentin P. Torregiano, pour lui confier le tombeau de Henri VII à Westminster, et malgré quelques autres travaux exécutés par des étrangers, c'est à partir de la seconde moitié du xvi^e siècle seulement que l'on peut réellement dater le commencement de la Renaissance anglaise. A ce moment les éléments classiques apparaissent dans les compositions architecturales. Rapportés d'Italie par John Shute, architecte de la reine Élisabeth, et importés des pays plus voisins, depuis longtemps déjà dominés par les souvenirs de l'antiquité,

1. D'après la nomenclature de Thomas Richman.

ils sont alors en faveur surtout à la cour et dans les palais de l'aristocratie.

Mais ces éléments ne sont encore appliqués que comme détails à des ensembles qui conservent les dispositions des époques antérieures. Ce n'est qu'une superposition, un décor nouveau qui pare une structure ancienne ainsi que dans l'église Saint-Eustache, à Paris,



OLD HALL, KIRBY NORTHAMPTONSHIRE.

(Style Elizabethan, 1570.)

où ces éléments classiques sont employés en dehors des règles et de leurs proportions consacrées et sans souci de la logique des formes.

L'intérieur du Great Hall de Charterhouse, à Londres, passe pour un parfait modèle du style Élizabethan, qui se poursuit jusqu'à la fin du xvi^e siècle.

A ce moment, c'est-à-dire à partir de l'avènement de Jacques I^{er} (1605), le classique italien s'affirme davantage par l'introduction des ordres réguliers dans les édifices et va bientôt triompher des dernières influences du moyen âge agonisant.

L'architecture alors appelée Jacobéan et quelquefois aussi Écos-saise, en honneur sans doute de l'Écosse réunie à l'Angleterre par

Jacques I^{er}, n'est en somme que le développement du style Élizabethan. L'« Heriot's hospital », à Edimbourg, érigé sur les dessins d'Inigo Jones par John Mylne (4^e architecte de cette famille qui a rempli l'Écosse de ses travaux), peut être considéré comme un type de la Renaissance dans ces pays éloignés.

D'ailleurs les châteaux de Longleat (Wiltshire), de Knowle (Kent), de Kirby Hall et Burleigh (Northampton) et d'Audley End par John Thorpe; — ceux de Wollaton (Nottingham) et Bolsover Castle (Derbyshire) par Smithson; — puis ceux de Penshurst (Kent), de Brereton Hall (Cheshire), de Hardwick Hall (Derbyshire), de Hatfield (Hertfordshire); — les travaux d'Inigo Jones à Aston Hall (Warwickshire), à Chiswick (près de Londres), Amesbury et Wilton (Wiltshire) où il éleva des résidences importantes; — et surtout Holland House, construite en 1624 à l'ouest de Londres, par le même John Thorpe cité plus haut¹ l'un des architectes les plus célèbres du temps, tous ces ouvrages caractérisent les styles Élizabethan et Jacobéen et marquent leurs développements successifs et leurs transformations.

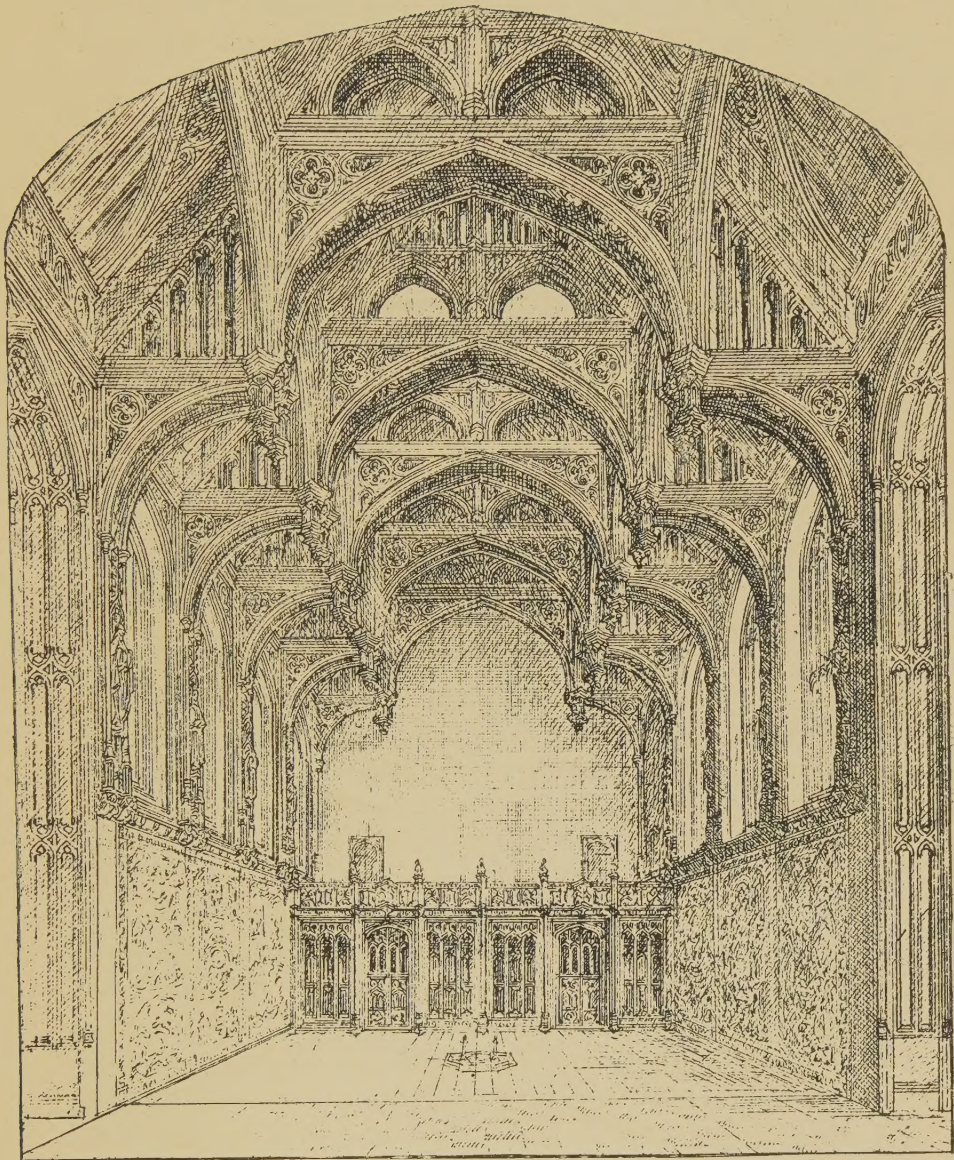
Mais il convient aussi de rechercher la Renaissance anglaise, depuis ses origines jusqu'à son entier développement sous Jacques I^{er}, dans les célèbres collèges d'Oxford et de Cambridge où l'une des portes du « Cajus College » — *Gate of Honour* — par Théodore Hove ou Havenius de Clèves, passe pour un des plus anciens essais d'implantation des formes classiques en Angleterre.

Toutefois, cette grande rénovation de formes ne se fit pas sans une sorte de résistance de la part des partisans des vieilles traditions. Ainsi nous voyons Inigo Jones² lui-même, appelé depuis le Vitruve anglais, et qui allait être le plus ferme champion de l'art nouveau, nous le voyons, malgré un premier voyage en Italie, rester gothique en construisant le côté nord sur le jardin du « Saint-John's College » à Oxford. Il est vrai qu'il travaillait pour l'archevêque Land, peu soucieux des idées nouvelles auxquelles l'Angleterre devait la Réforme religieuse, et qui, durant son épiscopat, contribua de ses deniers à la construction de plusieurs églises suivant les modes anciens.

Ce n'est qu'à la suite d'un second voyage en Italie, ce n'est qu'après avoir étudié Palladio à Vicence, qu'Inigo Jones fut désormais acquis

1. Les architectes anglais ne sont pas d'accord sur quelques-unes de ces attributions. Aussi ne pouvons-nous nommer les auteurs de ces premiers essais de la Renaissance anglaise que sous réserve de discussions et de documents ultérieurs.

2. Né en 1572, mort en 1632.



GREAT HALL.

(Composition de feu A. Webby Pugin.)

au classique moderne et qu'il continua en style italien les faces nord-est et sud du Saint-John's Collège.

On le vit alors commencer en 1619, pour Jacques I^{er}, les travaux, bientôt interrompus par les guerres civiles, de cette somptueuse résidence de White Hall, dont la salle des banquets (*banqueting-house*), aujourd'hui transformée en chapelle royale, est la seule partie achevée. Cette construction, d'aspect noble et puissant, inspirée par les plus beaux édifices vénitiens du Sansovino, est le meilleur titre de gloire d'Inigo Jones et influença d'une façon irrésistible l'architecture anglaise à cette époque.

La Renaissance classique était désormais consommée en Angleterre. Aussi lorsque, en 1633, Inigo Jones fut chargé de restaurer le vieux Saint-Paul incendié en 1561¹ et tombant en ruines, il n'hésita pas à dissimuler les débris de l'ancienne cathédrale sous les formes les plus classiques et à lui donner pour entrée un portique corinthien certes peu justifié malgré sa magnificence. Mais cette restauration par superposition ne devait pas être de longue durée; elle menaçait déjà ruine quand le grand feu de Londres, en 1666, vint anéantir définitivement les restes de l'antique édifice avec les transformations d'Inigo Jones.

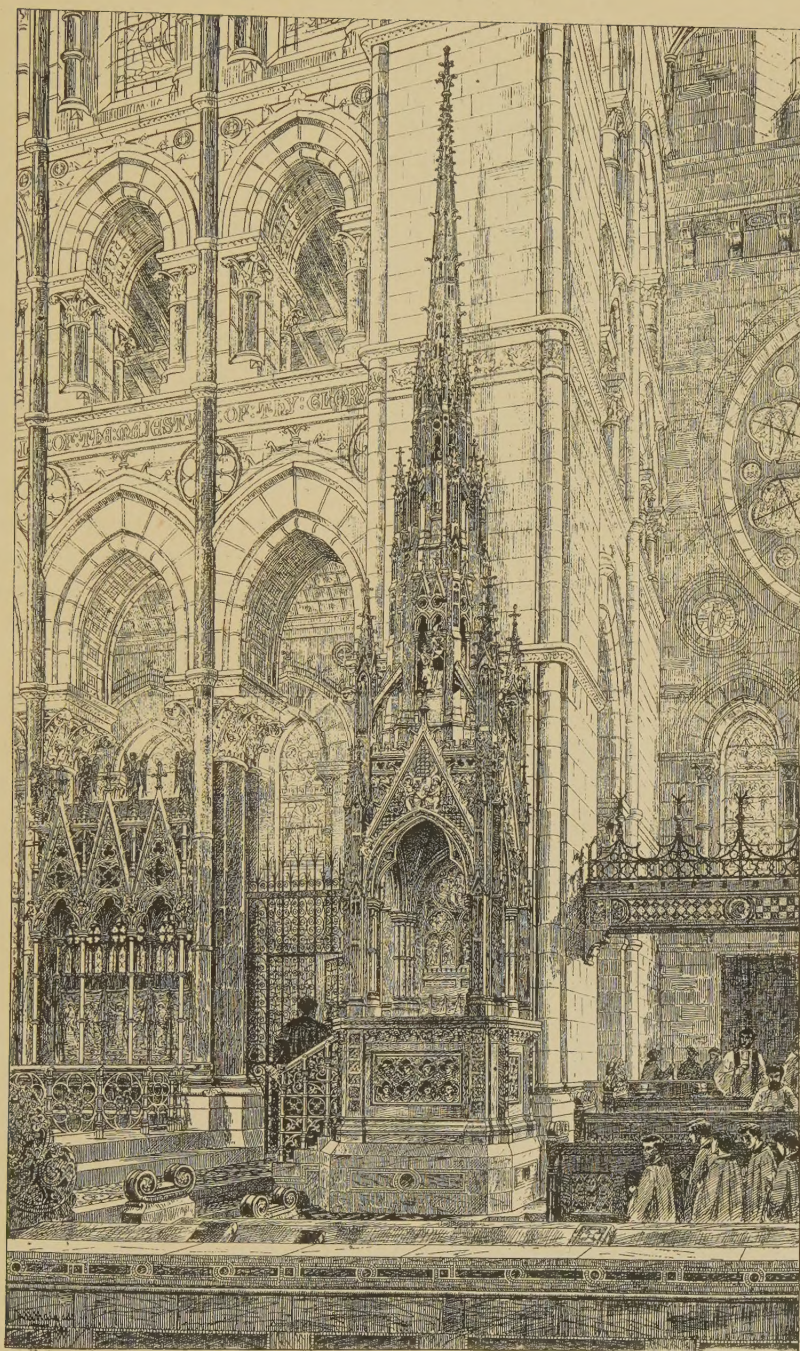
De ce grand incendie — qui consuma 87 églises et plus de 12,000 maisons — date une nouvelle phase de l'architecture en Angleterre. La reconstruction de la plus grande partie de la ville, vers l'est, allait mettre en lumière le génie de sir Christopher Wren.

II.

Le rôle de Christopher Wren fut tellement prépondérant à cette époque, qu'il est intéressant d'expliquer par quel concours de circonstances cet architecte devint presque tout d'un coup l'arbitre de l'art en Angleterre.

Il était né en 1632. A cette époque, la Renaissance anglaise, qui ne datait que de la seconde moitié du siècle précédent, était encore dans son plein développement, tandis qu'à Rome la décadence s'affirmait dans les œuvres du Bernin.

1. Cet incendie, qui s'alluma dans les combles de l'édifice, détruisit en quatre heures tout ce qui était combustible, y compris une flèche en bois et plomb haute de 162 mètres. De telle sorte que le corps même du monument, écrasé sous les décombres et ruiné, fut abandonné en cet état pendant soixante-douze ans.



TRÔNE ÉPISCOPAL. — CATHÉDRALE DE CORK, IRLANDE.

(Fou W. Burges, architecte.)

Le père de Christopher Wren, pasteur dans un pays du Wiltshire, devint plus tard doyen de Windsor. C'était un homme des plus distingués comme savant et lettré. Il avait en outre quelques connaissances en architecture, car alors les principes de cet art en faveur étaient fort répandus chez tous les gens de bonne éducation, qui ne dédaignaient pas d'étudier Vitruve, les traités de Vignole et de Palladio, et les livres de Philibert de l'Orme sur l'architecture, traduits en anglais.

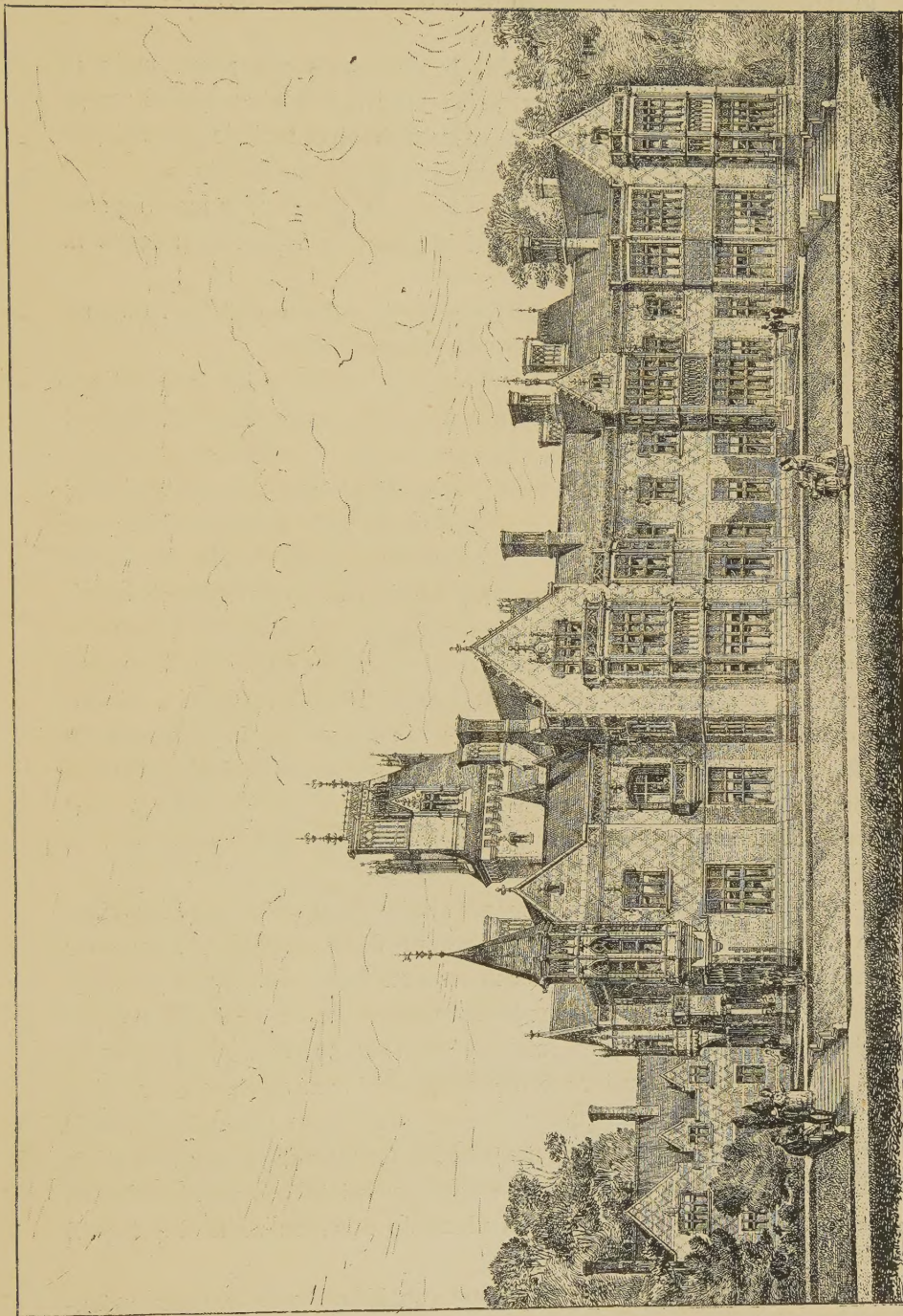
Le jeune Wren montra de bonne heure qu'il était d'une intelligence apte à tout embrasser et à tout comprendre. A treize ans il inventait un appareil astronomique et, quelques années plus tard, il perfectionnait le baromètre. Après avoir complété ses études à Oxford, il était, à vingt-cinq ans, nommé professeur d'astronomie au Gresham College. Passionné pour les mathématiques, il étudiait en même temps Vitruve avec l'énergie qu'il apportait en toutes choses, malgré un tempérament délicat; si bien qu'il acquit bientôt à Oxford une réputation spéciale pour ses connaissances théoriques en architecture. Inigo Jones était mort ne laissant derrière lui personne capable de le remplacer. En 1652, Wren, servi par sa jeune renommée, fut adjoint au surveillant général des travaux de la couronne et chargé de continuer les réparations entreprises par Inigo Jones, pour relever les ruines du vieux Saint-Paul incendié.

En 1664, Wren chargé de la construction du théâtre Scheldonian à Oxford témoigna de ses remarquables facultés de constructeur en couvrant, par une savante charpente en bois, la vaste salle de ce théâtre.

Mais, comprenant l'insuffisance de ses études artistiques, il résolut de visiter la France et passa un temps considérable à Paris, étudiant ses principaux monuments et particulièrement le Louvre. C'est qu'à ce moment, toute l'attention publique était captivée par l'arrivée du cavalier Bernin, mandé de Rome par Louis XIV qui voulait lui confier la construction de la grande façade à l'est de la cour du palais.

Précédé d'une immense réputation, comblé d'honneurs à Paris, le fameux architecte italien devait en imposer à l'imagination de Wren. Celui-ci s'empressa auprès du Bernin, pour connaître les projets conçus par lui pour cette grande façade qui cependant, après toutes les vicissitudes que l'on sait, devait être élevée par Claude Perrault.

Malgré l'exagération d'une composition ampoulée et la fausse grandeur des détails, il semble que les projets du Bernin firent



WYFOLD COURT — OXFORDSHIRE.
(Fen G. Somers Clarke, architect.)

grande impression sur l'esprit de Wren, si l'on en juge par ce qu'il écrivait à un ami :

« Pour le dessin du Bernin, je donnerais ma peau, mais le vieil Italien ne m'en a permis que la vue!... Je n'ai eu que le temps de le mettre dans ma tête et dans ma mémoire, mais je pourrai par la parole et le crayon, vous en donner une idée suffisante. »

Dans une autre lettre il dit : « Pour ne pas perdre mes impressions sur les monuments que j'ai étudiés, je rapporterai toute la France sur le papier. »

Il se proposait de visiter l'Italie, mais il en fut empêché et retourna en Angleterre au commencement de l'année 1666.

C'est donc en France que Wren vint chercher les inspirations qu'il allait bientôt mettre à profit dans ses vastes travaux. Mais il faut le reconnaître, ce ne sont pas les œuvres de notre Renaissance, ce n'est pas le Louvre de Pierre Lescot et de Lemercier, les Tuileries de Philibert de l'Orme qui l'ont influencé, mais bien l'architecture en faveur à cette époque et qui se ressentait déjà de la décadence italienne. Architecture d'apparat, grandiose assurément, mais sacrifiant l'art à l'effet et dont certains types ont été importés d'Italie en France par les jésuites. A considérer les œuvres de Wren, il est peu douteux, par exemple, que l'église Saint-Paul-Saint-Louis, récemment construite rue Saint-Antoine, n'ait été un des monuments qui attirèrent son attention ; et s'il ne put aller jusqu'en Italie, il reste certain qu'il connut par les dessins les œuvres de Bernin qui doit être considéré comme le véritable inspirateur des conceptions de Wren.

Quoi qu'il en soit, les événements allaient singulièrement favoriser le jeune architecte. A peine de retour dans sa patrie, l'immense incendie de Londres créait des monceaux de ruines. Wren présenta aussitôt un plan pour la reconstruction de la Cité ; il ne put réussir à le faire adopter, malgré ses mérites certains, parce que trop d'intérêts particuliers se trouvaient lésés par sa vaste conception qui, de toutes pièces en quelque sorte, créait une ville nouvelle. Mais bientôt nommé « surveyor general » des travaux de la nouvelle ville, il entreprit la reconstruction de nombreuses églises paroissiales en même temps qu'il préparait les plans du nouveau Saint-Paul qu'il devait commencer en 1675.

On a peine à concevoir la somme considérable de travaux exécutés par Wren, pendant une période de trente à quarante ans ; on admire véritablement sa puissance supérieure de création et de



LE TOWN HALL (HÔTEL DE VILLE) A MANCHESTER.

(M. Waterhouse, R. A., architecte.)

direction quand on voit avec quelle sûreté il conduisit tout à bien, malgré quelques défaillances inévitables au cours d'un si long labeur ¹.

Nous regrettons de n'avoir pas ici le loisir d'apprécier Saint-Paul, ce monument grandiose qui a suffi pour immortaliser le nom de Wren. A plus forte raison, nous ne pouvons détailler ces nombreuses églises, plus de cinquante, qui, dans la Cité rebâtie, comme des satellites, dressent leurs clochers en pyramides autour du monument géant.

Il suffit de rappeler ce vaste ensemble de monuments pour expliquer comment Wren put, pendant sa féconde carrière, renouveler pour ainsi dire l'architecture anglaise. Certes son style se ressent d'une époque générale de décadence et les œuvres qu'il a laissées ne sont pas toutes d'un goût recommandable, mais on ne saurait tout au moins leur contester un caractère de puissance et de grandeur dont Saint-Paul reste la manifestation éclatante.

Dès la mort de Wren, en 1723, la décadence monumentale s'accroît dans les œuvres de sir John Vanbrugh, de Nicolas Hawksmoor, de Colin Campbell, de William Kent et de James Gibbs dont l'église Saint-Martin, Trafalgar square, dont la Radcliffe library à Oxford, ne sont qu'une continuation affaiblie du style de Wren.

Pendant ce temps l'architecture domestique se transformait, elle se faisait plus modeste et prenait ce caractère de simplicité intime, aujourd'hui très apprécié, auquel on doit la nouvelle Renaissance qui vient de supplanter le gothique moderne en Angleterre. Nous aurons plus tard à expliquer cette transformation actuelle du goût chez nos voisins. Aussi devons nous dès à présent insister sur le caractère de l'architecture civile et domestique pendant une période qui commence avec le XVIII^e siècle, moment où la reine Anne monte sur le trône, et se continue sous les règnes de George I^{er} et de George II.

1. Il faut remarquer, toutefois, que si Wren fut servi d'une façon exceptionnelle par les circonstances, il fut de même bien secondé par une armée d'ouvriers et d'entrepreneurs naturellement préparés pour comprendre et traduire ses plans. Tous, en effet, pénétrés des formes classiques alors à la mode, élevés dans certaines traditions de construction qu'on n'essayait pas de modifier, tous à la suite du Maître poursuivaient un même but, devinant sa pensée, interprétant ses projets, sans cette préoccupation de nouveauté, sans ce souci des influences étrangères multiples qui troublent l'architecte moderne et déroutent l'ouvrier qu'il faut sans cesse façonner à des modes d'exécution différents.



LA CHAPELLE DU KEBLE COLLEGE A OXFORD.

(M. W. Butterfield, architecto.)

A cette époque l'architecte n'était appelé que pour la construction des châteaux, des édifices ou des monuments publics. Les habitations privées, même celles d'une certaine importance, restaient aux mains de simples entrepreneurs qui construisaient en briques, sans luxe, mais avec soin. Une corniche à modillons, de style classique, faite en bois et peinte en blanc, couronnait les façades. Les fenêtres étaient encadrées dans des châssis en bois à fleur du mur extérieur et peints également en blanc. Quelquefois des guirlandes ou quelques autres ornements rapportés sur la brique enrichissaient les façades. Sir Christopher Wren avait donné un premier exemple de ce mode de décoration sur la façade de la terrasse et dans la cour dite de la Fontaine au palais d'Hampton-Court. L'ornementation intérieure était cherchée dans le genre Louis XIV.

Mais tandis que l'architecture domestique, conservant les traditions du pays, utilisant les ressources locales, se résumait dans les villes en de simples façades en briques égayées par des bois peints en blanc et faisait, à la campagne et dans les comtés, grand emploi des pans de bois apparents, l'architecture officielle continuait à s'inspirer de l'art italien — comme en témoigne le beau palais de Somerset-house construit de 1775 à 1785, sur les bords de la Tamise, par sir William Chambers.

PAUL SÉDILLE.

(La suite prochainement.)





MADAME JARRE

Madame Jarre

Madame Jarre

Imp. A. Salmon Paris

LE
PORTRAIT DE M^{ME} JARRE

PAR PRUD'HON, AU LOUVRE



RUD'HON envoyait au Salon de peinture, le 24 avril 1822, *Une famille malheureuse* et quatre portraits : Le fils du maréchal Gouvion Saint-Cyr, désigné sous le titre de *Jeune enfant jouant avec un chien* (n° 1046); *M^{me} Péan de Saint-Gille* (n° 1047); *M^{me} Jarre* (p° 1048); *M^{me} Navier* (n° 1049).

C'était un peu moins de dix mois avant sa mort, et jamais, au dire de M. Berger, son élève, le talent du Maître ne s'était manifesté d'une façon plus évidente. Les rangs se pressèrent autour des tableaux exposés et, parmi tant de spectateurs, ce fut à qui témoignerait le plus d'admiration. Quand Prud'hon en reçut la nouvelle, rapporte M. Berger, malgré le désespoir où le jetait la perte récente de M^{lle} Mayer, il eut un sourire de satisfaction pour les succès de l'artiste.

Les portraits de *M^{me} Navier* et de *M^{me} Jarre* charmèrent tout particulièrement le public, tant ils étaient gracieux et vivants; tant ils avaient de transparence et de modelé; tant, enfin, ces deux jolies femmes, l'une blonde et l'autre brune, rayonnaient de jeunesse et de fraîcheur, dans leurs robes blanches pailletées d'or. Mais, pour nous en tenir au portrait dont la *Gazette* donne une si excellente gravure, et qui fait l'objet de la présente note, rappelons qu'il fut légué au Louvre par son possesseur et qu'il y figure, aujourd'hui, dans le salon

carré de l'École française, entre la *Vengeance divine poursuivant le Crime* et le *Retour de Marcus Sextus*.

Comme personnalité, M^{me} Jarre n'offre rien de saillant sinon sa passion folle pour le ténor Elleviou, son second mari. Alla-t-elle, ainsi qu'on le prétend, jusqu'à le faire exhumer après sa mort pour contempler une dernière fois ses traits dans la tombe? Ce que, du moins, nous pouvons affirmer, c'est que M^{me} Jarre professa pour Elleviou un culte que son premier mari avait été loin de lui inspirer. Toutefois, quand elle devint veuve de celui-ci, elle ne faillit point au respect dû à sa mémoire et, c'est pour se conformer à ses intentions dernières, qu'elle fit présent à l'État du tableau de Prud'hon, bien que le défunt n'eût rien spécifié par écrit à cet égard.

La lettre de M^{me} Jarre à M. de Cailleux, alors directeur des Musées royaux, est du 13 mai 1846; en voici le contenu :

« Mon mari m'a toujours manifesté la résolution de faire hommage au Musée royal d'un ouvrage de Prud'hon (mon portrait).

« Mon mari a été surpris par la mort et n'a pu dicter ses dernières volontés. Héritière du tableau qu'il destinait au Musée, je m'empresse d'accomplir ce vœu, et vous prie de vouloir bien me faire connaître comment et quand je puis vous l'adresser. »

Ce fut seulement trois mois plus tard, c'est-à-dire le 3 juillet 1846, que M. de Cailleux adressa au surintendant général le rapport suivant, qui, pour être rédigé dans un style bien froid et tout administratif, n'en est pas moins utile à consulter... « Cet ouvrage est dans un bon état de conservation, quoiqu'ayant poussé au noir dans certaines parties, surtout sur le col. Il ne peut que faire honneur au talent de l'artiste et, par son mérite, sa place est naturellement indiquée au milieu des ouvrages distingués dans ce genre, qui font partie de l'École française. J'ai l'honneur de prier monsieur l'Intendant général d'autoriser la direction des Musées à recevoir le portrait fait par Prud'hon et offert par M^{me} Jarre. »

Les conclusions de M. de Cailleux furent adoptées, le même jour, par M. de Montalivet; M^{me} Jarre, conformément à la tradition, reçut un vase de Sèvres en remerciement de son cadeau, et son portrait fut installé au Louvre où nous le retrouvons catalogué sous le n° 460 (Figure en buste: grandeur naturelle; toile, 65 centimètres sur 55).

Vue presque de face, M^{me} Jarre porte sur la tête une couronne de coquelicots et de marguerites; sa robe blanche, décolletée, est rayée de petites bandes d'or, les bras sont nus; un cachemire rouge est jeté sur ses épaules.

Le portrait, peint avec la sobriété de détails qui distingue le maître, est bien posé, harmonieux d'ensemble, plein de vie, délicieux de finesse et d'expression; les yeux et la bouche sont particulièrement admirables. Il est déplorable que le temps lui ait infligé d'irréparables dommages.

Prud'hon, dans la dernière période de sa carrière, abusait des glacis et exagérait l'emploi des bitumes. Or, il arrive souvent que les dessous, reparaissant à travers ces glacis, noircissent peu à peu les ombres et dénaturent la valeur des tons primitifs. C'est ce que nous constatons dans le portrait de M^{me} Jarre, dont une partie du visage, seule, a conservé sa transparence de chairs, son moelleux de contours et son charme de coloris. Pour le reste, l'influence des années a été funeste : le bas des joues, le cou, la poitrine, sont marqués de larges taches noires et, sous le menton, s'allonge comme une trainée de charbon¹. Le mal est sans remède, suivant nous, car on ne saurait pratiquer des repeints sur une œuvre de Prud'hon à moins d'en altérer le caractère et, par conséquent, de la détériorer. Conservons donc notre tableau dans l'état où il se trouve, sans songer à des retouches impossibles. Tel que nous le possédons, d'ailleurs, il est encore tout à fait digne du grand maître qui l'a exécuté. C'est un des chefs-d'œuvre de l'École française.

En terminant cette courte note sur le portrait de M^{me} Jarre, n'omettons pas de dire qu'il en existe : 1^o une esquisse de même dimension chez M. Jadin; 2^o deux croquis au crayon noir rehaussé de blanc, dont l'un est échu à M^{me} Guilluy, fille de M^{me} Jarre; 3^o une lithographie, non signée, mais qui, de toute évidence, est l'œuvre de Prud'hon. M. Eudoxe Marcille nous en a montré une des très rares épreuves.

CHARLES GUEULLETTE.

1. Ces défauts sont sensiblement atténués dans notre gravure. M. Ardail a reconstitué avec beaucoup de talent l'ensemble du tableau; son estampe contribuera pour une large part à perpétuer le souvenir d'une œuvre célèbre qui est fatalement destinée à périr dans peu d'années (N. D. L. R.).

PAUL BAUDRY

Il a vécu, le glorieux peintre du foyer de l'Opéra, le maître de l'art décoratif, celui qui nous rappelait les génies féconds de la Renaissance. Paul Baudry est mort dimanche 17 janvier 1886, à quatre heures du matin. Huit jours plus tôt il travaillait encore, plein de projets et d'espoirs, confiant dans l'avenir, rêvant de grandes choses. Il semblait entièrement remis de la redoutable maladie qui nous avait tant alarmés l'an dernier. Nous le félicitons de ce retour à la santé; nous nous pressions autour de l'ami rendu à son art et à nos affections, et voilà qu'en quelques jours il nous est enlevé, et ce noble cœur a cessé de battre, et cette main savante est glacée.

Nous ne voulons point retracer ici la longue carrière du Maître qui n'est plus. Au lendemain de cette mort presque foudroyante, nous n'aurions pas la force de le suivre pas à pas dans la route si glorieusement parcourue. Et d'ailleurs que de fois ici même s'est-on arrêté sur ce nom cher à la *Gazette* et à ses lecteurs. On aimait à parler de lui, à signaler chacune de ses œuvres nouvelles, à étudier les faces diverses de cet esprit si souple et si varié; on avait accueilli ses débuts avec de légitimes espérances, on avait applaudi à ses triomphes avec un joyeux orgueil. Tout récemment encore, quand les plafonds du foyer de l'Opéra, si longtemps ensevelis, furent rendus au jour, nous avons salué cette résurrection impatientement attendue.

L'artiste aux nobles aspirations, à l'idéal toujours élevé,

est connu de nos lecteurs; mais ce qu'on ne sait pas assez, c'est que chez Paul Baudry les plus hautes qualités du cœur accompagnaient les plus heureux dons de l'intelligence. Seuls, ceux qu'il admettait dans son amitié peuvent parler de son inaltérable bonté, de son dévouement sans réserve, de son désintéressement presque excessif. Il ne se livrait point au premier venu; il aurait cru faire tort à ses vrais amis en accueillant les indifférents avec trop d'abandon; sa tendresse avait ses pudeurs; il fallait le conquérir pour le connaître et l'apprécier tout entier. Mais une fois cette âme ouverte, que de trésors on y rencontrait! Une loyauté, une sincérité sans égales, une chaleur de sentiment pénétrante et communicative, un besoin d'expansion d'autant plus vif qu'il se contenait en face des amitiés banales, une franche modestie qui se conciliait avec une juste estime de soi-même, tel était le fond de cette nature élevée et délicate, défendue contre les familiarités bruyantes par une ombre discrète de mélancolie. Comme cette politesse réservée qui tenait l'étranger à distance, se transformait, dans la sécurité du commerce intime, en une confiance abandonnée, mettant à nu toutes les ressources d'un esprit fin et cultivé! Nul ne contait mieux que Baudry; nul ne savait mieux que lui attacher l'attention par un récit de voyage, un souvenir de jeunesse, une anecdote d'atelier. Il écrivait avec la même aisance et nous connaissons plus d'une de ses lettres qui charme autant par l'élégante facilité que par le rare choix de l'expression. Mais ce qui valait encore mieux que ces bonheurs de style, c'était la chaude cordialité de ces lettres simplement éloquentes.

Pourquoi de tels hommes, honneur de l'art et de la patrie, n'atteignent-ils pas jusqu'aux limites de l'extrême vieillesse? pourquoi ne leur est-il pas donné d'aller jusqu'au bout de la carrière, d'achever les œuvres commencées, de dire leur dernier mot? Combien au moins nous aurions voulu prolonger de quelques jours cette vie condamnée, pour que notre cher Baudry pût recevoir le suprême embrassement de son frère bien-aimé. Sa dernière pensée a été pour ce frère absent, que la terrible nouvelle a surpris au delà des mers, loin de celui qui l'appelait en vain au moment de la cruelle séparation. D'autres dévouements n'ont pas manqué au pauvre mourant; d'autres larmes ont coulé autour de ce lit de douleur, et si c'est un adoucissement pour ceux qui quittent ce monde d'être sincèrement pleurés à l'heure des adieux, cette consolation aura été accordée à l'illustre Maître.

LA
COLLECTION CHARLES STEIN

(PREMIER ARTICLE.)



EUX qui ont étudié les différentes expositions rétrospectives qui, sous des titres divers, se sont si fréquemment succédé depuis quelques années, n'ont certainement point perdu le souvenir des contributions que M. Charles Stein y avait apportées et que la *Gazette des beaux-arts* a pour la plupart publiées. C'est l'ensemble dont elles font partie que nous nous proposons de faire connaître aujourd'hui :

bornant d'ailleurs notre étude aux monuments du moyen âge et de la Renaissance.

Passant du simple au composé, des matières naturelles aux produits factices, ainsi que cela nous semble logique de le faire, nous commencerons notre revue par le marbre, les ivoires et le bois, qui, de plus, ont cet avantage de toucher à l'art le plus élevé et de faire voir les transformations successives de la statuaire.

LE MARBRE. — Cette noble et rude matière qui, peu à peu assouplie sous la main des statuaires, nous est le plus haut témoignage de leur génie en tous les temps, est rare à rencontrer dans les collections.

Les musées l'ont accaparé et souvent il est encombrant. Puis, comme un gentilhomme qui serait dépaycé dans la tourbe des vilains, sa sévérité s'accommode mal aux délicatesses des arts secondaires. Il devient aimable parfois, cependant, s'il ne rit jamais, et c'est alors qu'il peut entrer dans nos maisons.

Ainsi, c'est sous la forme d'une statuette de la Vierge, debout, qui offre en souriant une branche de chêne à l'Enfant Jésus posé sur son bras, qu'il se présente tout d'abord à nous dans le cabinet de M. Ch. Stein. Œuvre italienne du ^{xiv}^e siècle, conçue dans le style intermédiaire entre l'imitation de l'antique de Nicolà Pisano et le sentiment gothique qu'Andrea Pisano nous semble avoir importé en Italie, avec un caractère moins franc, mais plus sobre dans le jet de ses draperies, que notre art contemporain, art qui cherche l'élégance dans l'allongement des figures, tandis que le Maître poursuivait la force dans leur raccourcissement, mais qui a méconnu l'exacte proportion des dessous.

Trois statuettes, debout sur le même socle, pleureurs revêtus de la même houppelande que l'on connaît, à la tête encapuchonnée, mais montrant leur visage, doivent provenir de quelque tombeau analogue à celui du duc de Berry ou des ducs de Bourgogne : de ces derniers surtout, si l'on peut reconnaître les célèbres briquets peints comme ornements sur leur socle. Les visages sont coloriés et des traces de dorure se voient sur leur barbe et sur les parements des houppelandes.

Une tête de jeune femme, posée de trois quarts sur les épaules, qu'à son voile et à son ajustement nous supposerons représenter la Vierge plutôt que sainte Catherine de Sienne, qui devrait porter l'habit des dominicaines si cette effigie était la sienne, sorte de compromis entre la ronde bosse et le bas-relief, nous ramène à l'art italien des quattrocentistes. La physionomie générale de l'œuvre et une certaine sécheresse dans son exécution nous font croire qu'elle est sortie de l'atelier d'un imitateur de Mino de Fiesole ¹.

C'est à l'École champenoise du ^{xvi}^e siècle qu'on doit attribuer une statue de demi-nature représentant saint Jean-Baptiste ajustant sur ses épaules son manteau de peau, par un mouvement analogue, mais certainement moins gracieux, à celui de la *Diane de Gabies*, tandis que l'agneau grimpe contre ses jambes. La figure manque de calme et

1. Cette opinion est aussi celle que M. L. Courajod a développée dans un extrait des « Mémoires de la Société des antiquaires de France » intitulé : le *Portrait de sainte Catherine de Sienne*, Paris, 1883.

même est tourmentée, mais elle est taillée dans le marbre par un maître ouvrier. Les bras et les jambes amaigris du prophète sont d'une sûreté et d'une souplesse de modelé extraordinaires ainsi que les draperies creusées en plis plus profonds qu'il ne conviendrait à leur nature. Le masque, d'où descend une barbe longue et fourchue, digne de celle de Moïse, court et carré, manque un peu de caractère, mais l'ensemble nous fait songer aux maîtres peu connus qui ont doté quelques églises de Troyes d'œuvres si énergiques et si remarquables.

Enfin, un bas-relief dont l'ovale encadre une figure nue, l'*Abondance*, debout, courte de buste et longue de jambes, nous rappelle l'art charmant mais un peu maniéré de Jean Goujon.

IVOIRES. — L'ivoire le plus ancien est en même temps un des plus intéressants parce qu'il témoigne de traditions païennes qui ont plus longtemps persévéré dans l'imagerie chrétienne qu'on ne serait tenté de le supposer. Il représente le *Baptême du Christ*. Le Jourdain y est personnifié, comme dans les deux mosaïques des baptistères de Ravenne, par une figure d'homme « appuyé sur son urne qui penche ». On y voit aussi le Soleil et la Lune, qui n'ont que faire ici, et que le tailleur d'ivoire a empruntés à la scène de la Crucifixion où ils sont de règle. Le Christ y est encore imberbe, suivant la mode des sarcophages chrétiens, mais absolument nu, sans que sa nudité soit voilée par des eaux complaisantes; par contre, saint Jean-Baptiste est absolument drapé à l'antique et plus vieux que de raison. Son type juif, bien particulier, rapproche cet ivoire de la belle reliure qui est passée, de la collection Soltykoff, dans le musée de South-Kensington, laquelle a sa réplique au Musée du Vatican.

La plaque qui nous occupe étant légèrement cylindrique, on serait tenté de la classer parmi celles qui manquent au trône de la cathédrale de Ravenne, si la belle patine d'un brun roux qui la revêt, et qui provient peut-être d'une ancienne teinture en pourpre, ne s'y opposait en même temps que le style. Les ivoires de Ravenne sont du *vi*^e siècle; celui du *Baptême du Christ* nous paraît de date postérieure.

A côté d'un coffret plat, du *viii*^e au *ix*^e siècle, formé de plaques d'ivoire représentant des courses de chars et des combats, montées dans des frises d'os sculptées de médaillons et de rosaces, nous citons une plaque destinée à garnir un coffret analogue. La création d'Adam et la création d'Ève y encadrent la mort d'Abel qu'expliquent des inscriptions grecques. A la même époque, mais à un art plus

occidental, appartient une autre plaque remarquable par sa patine rouge, représentant Jésus guérissant le paralytique. Nous y noterons une simple béquille munie d'une lanière latérale où un estropié a passé son genou.

Sans les cottes de mailles qui revêtent les trois soldats endormis à côté du sépulcre, sur une plaque représentant l'Ange de la Résurrection, on croirait cet ivoire plus ancien qu'il n'est réellement tant la tradition antique s'est perpétuée jusqu'au x^e et au xi^e siècle.

C'est à quelque atelier du Nord que nous devons attribuer la figure de saint Jean l'Évangéliste taillée dans un os de baleine par une main barbare qui a eu besoin d'y inscrire cette fin de vers : *Verbo petit astra Ioannes*, empruntée à quelqu'un des nombreux vers léonins qui, dans les Évangéliaires carolingiens, spécifient chacun des Évangélistes.

La bizarrerie de l'architecture nous engage encore à attribuer à quelque atelier anglo-saxon du xi^e siècle quatre plaques représentant chacune un Évangéliste assis, suivant la tradition, devant un pupitre, dans un encadrement de larges filets qui dessinent des arcs en zig-zags sur un fond couvert de tiges sinueuses à feuillages de style oriental. Deux mains différentes ont certainement exécuté ces quatre plaques destinées à former un ensemble; car les deux figures de saint Mathieu et de saint Marc sont très supérieures aux deux autres par la souplesse du modelé. Des inscriptions latines rattachent d'ailleurs ces ivoires aux Écoles d'Occident.

Un nœud de crosse qui représente des lions et des griffons d'un dessin très énergique, enlacés dans des tiges sinueuses, peuvent figurer, pour les symbolistes à outrance, le combat des vertus et des vices, le griffon jouissant d'une assez mauvaise réputation dans les bestiaires du moyen âge. Quel dommage que ce nœud ne soit plus surmonté du crosseron qui le surmontait au xii^e siècle!

A la même époque appartient une statuette de la Vierge assise dans une attitude hiératique, dont la tête est très développée suivant une pratique presque constante pendant la période romane. Son siège, supporté par des arcs en plein cintre à colonnes trapues, dont les montants postérieurs sont amortis par des animaux, donne de précieuses indications pour l'histoire de l'ameublement. Une cavité, creusée à la partie postérieure, montre que cette statuette servait de reliquaire.

Il en était de même du siège en orfèvrerie de cuivre de la grande et magnifique Vierge dont la gravure accompagne ces lignes; ce qui

nous dispense d'insister sur cette manifestation grandiose et charmante de l'art français, à son apogée au ^{xiii}^e siècle.

Cet art réclame également un polyptyque des plus importants. Un dais, abondamment décoré de crochets feuillagés et soutenu par deux étages de menues colonnes, abrite des figures en ronde bosse. Dans le haut, le Christ du Jugement dernier est assis entre deux anges portant les instruments de la Passion ; dans le bas, la Vierge est également accompagnée de deux anges. Puis sur les deux registres des quatre volets qui, en se repliant, enveloppent cette partie centrale, sont, un peu arbitrairement distribuées, quelques scènes de l'enfance du Christ. Parmi elles on reconnaît les deux figures de la Vierge et de saint Jean qui, dans d'autres monuments du même genre, sont d'ordinaire placés de chaque côté du Christ, suivant une tradition constante des représentations du Jugement dernier, tel qu'il se développe au tympan de nos cathédrales du ^{xiii}^e au ^{xiii}^e siècle.

Une plaque dont les figures d'un relief très prononcé représentent la Vierge couchée, la tête appuyée sur une main, et abaissant l'autre sur l'Enfant Jésus couché dans ses langes au-dessous d'elle, entre l'âne et le bœuf, est une œuvre du ^{xiv}^e siècle, des plus importantes et des plus belles.

Dans quelle partie de l'Italie fonctionnaient les ateliers d'où sont sorties tant de crosses d'un caractère plus archaïque que les inscriptions en lettres d'or bordées de rouge qui courent sur la plupart d'entre elles ? Une opinion assez commune est que ces ateliers étaient établis au nord de l'Adriatique, où ils auraient travaillé pour toute la péninsule, car on en trouve partout, et cela seul peut infirmer ce que cette opinion aurait de trop absolu.

Un disque ayant servi de couverture à une boîte, qui n'a pas dû renfermer un miroir, malgré sa ressemblance avec ceux qu'il n'est pas rare de rencontrer dans les collections, représente l'*Adoration des rois*. C'est un rare spécimen de l'ivoirerie italienne du ^{xv}^e siècle en dehors des retables et des coffrets si communs où l'os, d'ailleurs, remplace souvent l'ivoire. L'inscription *Memento mey o Mater Dey* en lettres carrées gothiques, dont chaque mot est séparé par une fleur de lis, est réservée à l'intérieur et montre une singulière orthographe, qui aiderait peut-être à préciser l'origine de cet ivoire.

LE BOIS. — Parmi les rares œuvres de la sculpture en bois du ^{xiii}^e, nous citerons tout d'abord une statue de grandeur naturelle, représentant la Vierge assise, un pied sur le dragon, tenant debout



VIERGE D'IVOIRE DU XIII^e SIÈCLE.

(Collection Stein.)

sur un genou l'Enfant Jésus vêtu d'une longue robe. Œuvre d'une exécution magistrale, appartenant à notre plus bel art français. Elle est posée sur une courte colonne en balustre ornée de godrons tors, dont le chapiteau représente le *Portement de croix* ; elle a été exécutée en Flandre au commencement du xvi^e siècle.

Deux saints guerriers en bas-relief, saint Michel et saint Jacques, en armure sous leur manteau, appuyés sur un long écu chargé d'une croix à doubles branches, taillés dans le bois de tilleul, appartiennent à l'art allemand du xv^e siècle, bien que le personnage que nous prenons pour saint Jacques appartienne surtout à l'Espagne dont il est le patron guerrier. A côté d'une sainte Catherine, statuette de demi-nature des commencements du xv^e siècle, il faut placer une charmante statuette en bois de chêne représentant sainte Cécile, qui se rattache à l'art charmant mais un peu tourmenté de la statuaire de l'église de Brou. La sainte, debout, porte une colombe sur son poing droit, tandis qu'elle tient de la gauche un glaive abaissé. Deux anges jouent de l'orgue à ses pieds, portés sur le même piédestal.

Quel dommage qu'une niche, mi-partie gothique, mi-partie de la Renaissance, circonscrite par un cadre rectangulaire, qui figure un arc porté par des colonnes, soit veuve de la Vierge qu'elle devait porter sur son socle. Deux prophètes debout sur les colonnes torsées qui garnissent les pieds-droits, et l'Annonciation figurée sur l'archivolte de l'arc, indiquent que ce devait être une Vierge qui occupait le centre de cette sorte de reliquaire si précieusement taillé dans le bois de chêne par quelque imagier du Nord.

C'est une chose plus précieuse encore, comme de la bijouterie de buis, qu'un petit cadre ovale en cuirs découpés dans le style allemand de la seconde moitié du xvi^e siècle, dont le champ représente, d'un côté *Hercule étouffant Antée*, en relief, et de l'autre une *intersiatura* figurant le demi-dieu portant gaillardement les deux colonnes, l'une sur son épaule, l'autre sous son bras. Ce petit cadre doit être de la même main que celui, plus important d'ailleurs, de la collection Sauvageot.

Les imagiers n'ont pas attendu la Renaissance pour se livrer à cet art minuscule, car M. Ch. Stein possède deux toutes petites figures de prêtres en aube, qui se tiennent embrassés, qui nous paraissent avoir été taillés dans le buis au xv^e siècle.

L'art italien du xv^e siècle est représenté par la partie supérieure d'un Tau, formée d'un lion posé sur un chapiteau allongé, où quatre levrettes servent de supports à quatre médaillons d'ivoire encastrés

dans le buis. Celui-ci est revêtu d'une belle patine brune qui semble particulière aux objets semblables, comme le Tau du Musée de Cluny et celui qui, de la collection Basilewsky, est passé dans le Musée de Tzarkoëselo.

Les meubles, surtout à la Renaissance, empruntent à la statuaire des éléments si importants qu'il nous faut bien placer ici ceux que possède M. Ch. Stein. Ce sont d'abord deux tables, portées chacune sur deux panneaux extrêmes, comme les tables de marbre antiques, panneaux auxquels les amateurs ont donné le nom d'éventails, à cause de leur forme générale.

Les panneaux de support de la moins importante sont formés d'une figure de femme en gaine, debout entre deux consoles à griffes de lion, d'un dessin des plus énergiques, posant sur un patin aux contours découpés en cuir. Une traverse longitudinale les réunit dans le bas, portant des balustres qui soutiennent la table en son milieu.

La plus importante, qui n'a pas moins de 3^m 30 en longueur, est également portée par deux panneaux extrêmes formés chacun d'un pilastre orné extérieurement d'un mascarón, au-dessus d'un écusson d'où pendent des bouquets de fruits, accosté de deux enfants debout, grimant chacun sur une chimère à tête d'aigle, à seins de femme, ayant un masque en place de griffes. La pile, cannelée intérieurement, porte dans le haut une longue traverse formée d'une planche épaisse, posée de champ pour supporter la table, et découpée inférieurement en double console, tandis que le bas est réuni par une solide traverse. Le châssis de la table, que son bord d'ailleurs dépasse de fort peu, semble faire corps avec elle et lui donner une épaisseur en rapport avec ses dimensions. Des postes et des perles la décorent. Toute cette ornementation d'un art un peu ronflant, comme celui de Jean de Bologne, est taillée en plein noyer et a été faite en Bourgogne fort probablement.

D'une autre inspiration procèdent deux buffets analogues à ceux que l'on voit gravés dans l'œuvre de Du Cerceau. Théoriquement, il semble absurde d'envelopper un meuble dans un autre, et les professeurs d'esthétique, dont nous sommes loin de médire, y trouveraient certainement long à redire : mais, dans la pratique, le résultat est charmant, grâce à une certaine élégance répandue sur l'ensemble et dans les détails.

Les deux meubles diffèrent peu dans leur composition. Leur partie extérieure est formée d'un socle inférieur et d'une tablette supérieure réunis par quatre colonnes longues et grêles, accouplées deux à deux

et portant un grand arc central entre deux petits. La partie intérieure consiste en une table à quatre pieds en fuseau, avec un ressaut central, portant un coffre à vantail sculpté. La différence consiste en ce que le coffre occupe toute la table, dans l'un, et n'en occupe que la partie centrale dans l'autre, ce qui n'en est que plus élégant. Un objet quelconque peut être placé sur chaque extrémité de la table, dans l'entre-colonnement des arcs extrêmes.

Nous citerons encore quatre magnifiques panneaux servant de vantaux à un buffet à deux corps, où de longues figures de divinités sont encadrées dans des ovales entourés de chimères, de trophées, etc., et deux autres panneaux, non montés, portant les figures de Mars et de Vénus dont le relief un peu plus ressenti est soutenu par des moulures plus puissantes : œuvres françaises, en bois de noyer, de la seconde moitié du xvi^e siècle, ainsi qu'un coffre dont la face est remplie par un bas-relief représentant Joseph reconnu par ses frères, encadré par deux cariatides d'une exécution un peu molle.

Les coffres de deux *contadores* tout garnis de « layettes » aux « tiroirs » de fer, et de vantaux couverts de grotesques d'une fantaisie inimaginable et d'une fierté d'exécution magistrale, représentent l'art espagnol du xvi^e siècle.

A voir cette ornementation énergique où l'influence de l'École florentine, telle que Michel-Ange l'a faite, se reconnaît avec évidence, on serait tenté de croire ces meubles plus avancés dans le xvi^e siècle qu'ils ne le sont. La date de 1527, inscrite en relief sur le panneau d'une « layette » que M. Ch. Stein nous a gracieusement offerte pour le Musée de Cluny, montre à quelle époque il faut faire remonter l'art auquel on attache le nom de Berrugete.

CRISTAL DE ROCHE. — M. Ch. Stein ne possède qu'une intaille, mais elle est d'importance, moins par ses dimensions, qui sont à peu près celles de la gravure que nous en donnons, que par le nom de celui qui l'a exécutée et dont elle porte la signature. Celui-là n'est autre que Iohannes Bernardi, de Castel Bolognese, médailleur et graveur d'Alphonse I^{er} de Ferrare, du pape Clément VII et d'Alexandre Farnèse pour qui il a intaillé les plaques de cristal de roche du magnifique coffret du Musée de Naples. Le cristal de roche, qui permet de juger par transparence du mérite de l'œuvre, semble avoir été sa matière de prédilection, car c'est elle qu'il a employée pour y graver la *Crucifixion* qui accompagne ces lignes.

Une plaquette ovale en bronze, que possède le même cabinet,

qui est également signée du nom de Bernardi et qui représente une mêlée de cavaliers, pourrait bien avoir eu pour moule quelque intaille de même nature.

LE BRONZE. — Puisque Giovanni Bernardi nous a amené à parler d'un bronze, occupons-nous immédiatement des œuvres de la fonte.



DOS DE CUIRASSE EN BRONZE FONDU ET CISELÉ (XVI^e SIÈCLE)

(Collection Stein.)

Un enfant d'assez grandes proportions, assis à terre, dans une attitude très contrastée, une jambe repliée, l'autre allongée, présentant, non sans effroi, une grappe à un serpent, dont la tête se dresse au-dessus du pied de celle-ci, et écartant violemment l'autre bras, rappelle, par l'air de la tête ainsi que par une certaine rudesse d'exécution et par le ton vert de la patine, les deux enfants que M. E. Piot avait exposés au Trocadéro en 1878, et que la *Gazette des beaux-arts* a

publiés. Ils sont attribués à ce maître étrangement inégal, qui a nom Donatello. Mais ne serait-il pas possible de songer au Simone Fiorentino dont M. Ch. Yriarte nous a fait connaître les enfants sculptés dans le temple de Rimini, et même à l'Agostino di Antonio Duccio qui a orné la façade de San-Bernardino de Pérouse de figures d'anges et de Vertus qui rappellent souvent les airs de têtes de ces mêmes enfants dont le type primitif se voit sur la frise que Donatello exécuta pour la tribune de l'orgue de Sainte-Marie des Fleurs?

Deux chenets formés d'un vase accosté de deux enfants qui lui sont adossés et qui, en se renversant, supportent de leurs bras levés un disque sur lequel une figure est posée, peuvent passer pour les plus sobres et les plus beaux parmi ceux, en grand nombre, que l'Italie fondit à la fin du xvi^e siècle. Les figures de Minerve casquée, avec un griffon à tête d'enfant également casqué posé à ses pieds, et de l'Abondance, qui doivent symboliser la Guerre et la Paix, sont d'une grande tournure malgré la rondeur de leurs formes empruntées à Jean de Bologne.

Un mortier, plus profond que large et orné de figures, d'un modelé très énergique, procède d'une autre École et fait songer à Riccio.

Une figurine de femme au masque plat, au type bestial et aux mamelles pendantes, dont le corps se termine en tronc d'arbre sur lequel s'attache un lierre, est, par l'exécution, un curieux spécimen de fonte à cire perdue, et, par l'inspiration, un non moins curieux exemple des fantaisies que la Renaissance italienne exécuta sur les vieux thèmes de l'antiquité païenne.

La *Gazette des beaux-arts* a publié en 1878 (t. XVIII p. 713) la belle bourguignotte, en bronze repoussé et ciselé, qui appartient aujourd'hui à M. Stein avec le dos de cuirasse que l'on voit ici. De telles pièces d'armure ont-elles été jamais portées ou bien étaient-elles destinées à former des panoplies avec des répliques d'armes remarquables par la beauté du travail? La bourguignotte étant la reproduction d'une pièce d'acier appartenant au Musée d'artillerie, on serait tenté de le penser. Les inégalités dans la forme générale, sinon dans les détails, que l'on peut remarquer sur cette cuirasse de bronze, permettent aussi de supposer qu'elle a été façonnée pour quelqu'un qui n'était pas précisément moulé sur un Apollon.

ARMES. — Il n'est point de collection de tapisseries ou d'armures qui ne témoigne de l'influence excessive exercée par Jules Romain



INTAILLE DE CRISTAL DE ROCHE PAR J. BERNARDI



EMAIL ITALIEN DU XV^e SIECLE
(Collection Stein)

sur l'art de la décoration au milieu du xvi^e siècle. Nous disons excessive parce qu'il nous semble qu'elle a été presque funeste par le caractère de pesanteur qu'elle a imprimé à toutes les œuvres que le puissant improvisateur romain a inspirées; une rondache et un cabasset à pointe, qui doivent faire partie de la même armure, le montrent surabondamment.

Sur l'un, comme sur les deux côtés de l'autre, on a fait saillir en relief les mêmes personnages héroïques, revêtus d'armures et coiffés de casques à haut cimier garni de plumes, représentant la même scène : Mucius Scœvola se brûlant la main qui a manqué Porsenna assis sur un trône au milieu des chefs de son armée. Il n'y a de composition réellement ornementale que sur le bord plat de la rondache, formant une zone de cartouches accostés de griffons à longue queue feuillagée alternant avec des figures nues, d'un grand goût et d'une belle exécution.

Une paire de gantelets en acier légèrement repoussé et doré, que nous devons croire de fabrication française à cause des pennons fleurdelisés qu'y portent les guerriers combattant sur la partie extérieure du canon, est décorée sur sa partie intérieure, ainsi que sur les lames articulées des doigts, de termes, de victoires et de trophées d'un excellent travail.

Enfin, une demi-armure de la seconde moitié du xvi^e siècle rappelle les pourpoints galonnés contemporains par la décoration de son cabasset, de sa cuirasse et de ses tassettes, composée de bandes descendantes gravées de figures au milieu d'ornements et de trophées enrichis de dorure. Mais de toutes ces pièces, celle qui nous agréa le plus par le grand goût de son décor simplement formé de branches de chêne repoussées sur son timbre est le cabasset que nous reproduisons.

ORFÈVRE. — Un autel portatif, formé d'une lame de porphyre rouge enchâssé d'argent est une œuvre allemande du xii^e siècle, tant par le style un peu sauvage des figures gravées sur le plat de la monture que par la longue inscription liturgique qui court sur sa tranche. L'*Annonciation* qui, d'ordinaire, ne trouve point place sur ce meuble s'y rencontre avec la *Crucifixion*, les quatre symboles évangéliques et l'Agneau, ce symbole obligé du sacrifice de la messe. On y voit aussi deux anges dont l'un porte une hostie : il est difficile de discerner l'attribut de l'autre; personnages de la divine liturgie que l'imagerie du moyen âge a créée. L'or qui couvre les figures seules

donne quelque vie à l'argent qui, sans ces réveils, risque de rester un peu morne quand il se noircit.

C'est en Allemagne également qu'a dû être fabriqué, vers la fin du ^{xii}^e siècle, un grand calice dont la coupe hémisphérique est portée, par l'intermédiaire d'une tige basse qu'interrompt un nœud, sur un pied circulaire. Le Christ et les douze Apôtres, représentés en buste sous une arcature, sont gravés sur la coupe : les quatre symboles évangéliques sont ciselés sur le nœud au-dessous de cette inscription gravée sur la tige : AVE BENIGNE DEVS, et plusieurs saints, allemands pour la plupart, sont également ciselés en relief sur le pied autour duquel est gravé ce vers léonin, invocation des donateurs du calice :

Dantibus hoc donum regnum da xpe polorum.

Malheureusement, ils n'ont fait inscrire ni un nom ni une date.

De petits trous percés autour du limbe de la coupe, et une inscription en lettres gothiques du ^{xv}^e siècle qui ne donne que des noms de saints, prouvent qu'une addition a dû être faite à ce calice afin de le transformer en reliquaire, fort probablement.

A peu près de la même forme que cette belle pièce, mais avec plus d'élégance, est le calice d'époque un peu postérieure que la *Gazette des beaux-arts* a déjà publié en 1878. Le nom de celui qui l'a fait exécuter, et qui s'appelle *Pelagius*, et le saint en l'honneur de qui il a été offert et qui est l'apôtre saint Jacques, montrent qu'il s'agit d'une œuvre espagnole. Ce calice est accompagné de sa patène que circonscrivent ces deux vers léonins :

*Carnem qum gustas non adterit vlla vetustas.
Perpetuus cibvs et regat hoc reus, Amen.*

Un calice italien à coupe profonde, d'un style intermédiaire entre le ^{xv}^e et le ^{xvi}^e siècle, présente surtout un grand intérêt par les émaux qui décorent sa fausse coupe, son nœud et son pied. Ces émaux qui représentent des saints en buste, et qui sont peints, sont de physionomie absolument italienne et rares à rencontrer. Ajoutons que l'exécution en est excellente, et qu'un poinçon d'orfèvre, représentant un arbalétrier qui marche son arme sur l'épaule, est frappé sous le pied.

Un autre calice, enfin, celui que la *Gazette des beaux-arts* a reproduit à l'occasion de l'Exposition de 1878, où il figurait avec sa patène finement gravée de scènes de l'enfance du Christ, est un

élégant représentant de l'art de la Renaissance, s'attardant encore à quelques détails gothiques. Les poinçons G et PL sont gravés sur les deux pièces.

Deux immenses lanternes à six pans, portées sur un pied, monstrances destinées à l'exposition eucharistique, hautes : l'une de 1^m40, l'autre de 0^m90 seulement, sont des œuvres vénitiennes fort



CADASSET EN FER REPOUSSÉ (XVI^e SIÈCLE).

(Collection Stein.)

probablement, de l'extrême fin du xv^e siècle. La plus petite, que nous reproduisons, porte sur sa tige l'inscription suivante : *HOC OPVS FECIT FIERI DNS ANTONIVS DEI CONGO. 1497*. Elle est décorée de plaques de cuivre repoussé, ciselé et doré appliquées sur un fond d'émail bleu ponctué de blanc.

La plus grande, par le style moitié gothique moitié oriental du réseau percé à jour des plaques qui la recouvrent, montre une physionomie vénitienne plus tranchée encore que la première.

Un gobelet à coupe presque cylindrique et profonde, le « pokal » cher aux Bavarois, exécuté en 1569, avec la monture de la dague

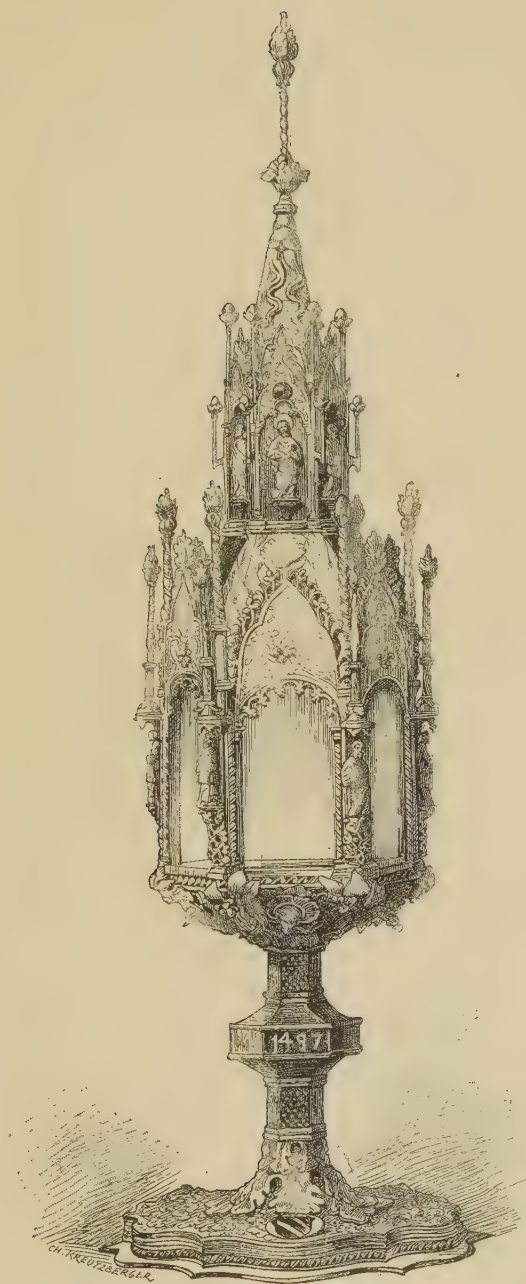
d'un chevalier français tué à la bataille de Moncontour — et non de Marignan, ainsi que nous l'avons dit par erreur en 1878 — et une coupe très plate, portée par une haute tige à balustre, sur un pied d'un petit diamètre, par rapport au sien, où est figuré le *Sacrifice d'Abraham* repoussé en relief, représentent l'art d'au delà du Rhin pendant la Renaissance.

Louis XII, qui eut de funestes prétentions sur le duché de Milan et sur quelques royaumes, en a témoigné par une enveloppe de sceau en cuivre gravé qui doit être une rareté. Le roi s'est fait représenter sur le couvercle, à cheval, galopant l'épée haute, suivant la tradition des beaux sceaux du ^{xiv}^e siècle. La vouivre des Sforza est semée sur le caparaçon du cheval, si le champ est semé de fleurs de lis. Un écu écartelé de France et de Milan, porté par un ange, décore le revers de la boîte. Mais, afin que nul n'en ignore, l'inscription suivante est gravée autour de l'effigie royale : SIGILLVM LVDOVICI XII FRANCOR., SICILIE, HIER, REGIS, DVCIS MEDIOLANI, DNI ASTAN (Asti).

L'Espagne et le Portugal, qui pendant le moyen âge et les premières années de la Renaissance eurent surtout un art de reflet, ont su donner cependant une physionomie particulière à leur orfèvrerie, à partir du milieu du ^{xvi}^e siècle. Deux plateaux que l'on a déjà pu voir au Trocadéro en 1878, et qui sont exécutés sous une influence italienne puisque l'un d'eux est décoré d'une frise de griffons affrontée à des candélabres, gravée par un maître padouan, se distinguent cependant des œuvres italiennes et allemandes contemporaines par la saillie des reliefs et une certaine verve d'exécution qui néglige les finesses pour viser à l'aspect.

Deux *Paix*, toutes deux décorées de nielles et provenant de la vente Castellani, sont deux spécimens importants de l'art italien au ^{xv}^e siècle. La plus grande, dont le pendant a été acquis par le Musée du Louvre, est composée d'une monture de cuivre doré ornée de frises d'argent percé à jour et de trois longs fruits sortant d'une gaine de feuillages posés sur sa tranche, encadrant un nielle cintré représentant l'*Ensevelissement de la Vierge* et son *Assomption*, d'un grand style de dessin et d'une excellente exécution. L'autre, dont la monture très simple rappelle les lignes principales et quelques détails des grands tombeaux de Santa-Croce ou de San-Miniato, porte deux nielles ; un rectangulaire représentant la *Mise au tombeau* ; l'autre, semi-circulaire, la *Résurrection*.

HORLOGERIE. — Les horlogers de la Renaissance étaient presque des



MONSTRANCE ITALIENNE (1497).

(Collection Stein.)

orfèvres, bien que le cuivre fût le métal qu'ils mettaient surtout en œuvre. Mais l'on sait que la matière importait peu aux artisans de ces époques et, qu'elle fût précieuse ou non, ils la traitaient en général avec un égal souci de l'art et d'eux-mêmes.

Les lecteurs de la *Gazette des beaux-arts* connaissent déjà, et dès l'année 1878, la belle horloge aux multiples cadrans, et à la caisse de cuivre ciselé, gravé et doré dont l'inscription suivante donne l'auteur et la date : ME FECIT CHASPARVS BOHEMVS IN VIAENNA AUSTRIA 1568.

Malheureusement pour lui, l'art allemand ne s'est pas toujours maintenu dans la sobriété, très relative d'ailleurs, que montre cette pièce, et il imagina, bien avant la chanson, de mettre des jambes aux petits bateaux et de transformer ceux-ci en horloges. Conception bizarre dont M. Ch. Stein possède un curieux exemplaire.

Enfin, la France peut réclamer un dernier instrument horaire : prisme rectangulaire composé d'un premier étage de quatre pilastres d'angles supportant une arcature à jour, et sertissant des glaces à travers lesquelles on peut étudier le mécanisme qui fait mouvoir un cadran horizontal. Des frises représentant des enfants sont gravées sur la moulure du socle. Enfin, au milieu de cartouches gravées sous la pièce, on lit cette inscription : *Nicolas Feav a : Marcelle.*

LES BIJOUX. — La bijouterie semble être la sœur aînée de l'orfèvrerie ; car, sans parler des ornements que façonnaient en os, avant l'invention des métaux, les sauvages habitants des cavernes, c'est un anneau d'or trouvé dans les ruines de Santorin, avec les poteries les plus grossières, sous les amas de cendres qui les recouvraient depuis des siècles, que l'on estime être le plus ancien bijou connu. Ceux que M. Schliemann a découverts dans les vestiges des sept bourgades dont les ruines superposées sont ce qu'il croit avoir été Troie appartiendraient à des civilisations postérieures. Mais la collection réunie par M. Ch. Stein est loin de nous montrer de si vénérables monuments. Elle commence avec la Renaissance et c'est déjà assez loin pour nous présenter un grand intérêt.

Nous placerons parmi les bijoux une petite boîte circulaire en argent doré, des commencements du xv^e siècle, destinée à renfermer un *Agnus*. La tête du Christ est représentée en ronde bosse, d'un côté, entourée de cette inscription : *Ihesus nazarenus salva nos* ; de l'autre, le buste de la Vierge, en émail translucide, occupe le centre d'une étoile entourée de cette inscription, qui spécialise l'emploi de la boîte, inscription réservée sur un fond d'émail bleu : *Gne Dei miserere*

mei qui crimina tollis. Les lettres en sont outrageusement interverties, comme l'aurait fait un prote ignorant. On dirait que, les patrons des lettres formant l'inscription ayant été remises à l'ouvrier, celui-ci les aurait décalquées sans ordre sur le métal. L'existence de



AGNUS DEI DU XIII^e SIÈCLE, EN ARGENT DORÉ.

lettres mobiles au moyen âge, dès le xiii^e siècle, a été prouvée par M. Ed. Fleury, dans son livre sur les *Manuscrits de la bibliothèque de Laon*. Nous-même avons signalé sur des empreintes de fer à hosties du xiii^e siècle des renversements de lettres qui prouvent qu'on agissait à l'aide de poinçons pour en tracer les inscriptions. Comment des gens qui usaient de ces éléments n'ont-ils point inventé l'imprimerie plus tôt qu'on ne le sait?

Un autre *Agnus* également du xv^e siècle, en argent doré, qui

accompagne celui-ci, est à noter pour son inscription, *Agnus Dey quij tollis*, dont l'orthographe rappelle par les *y* celle d'une boîte d'ivoire italienne, destinée au même usage, dont nous avons parlé plus haut.

En tête des bijoux de parure appartenant à la Renaissance et à l'art italien, nous placerons un médaillon circulaire encadré dans un cartouche à enroulements symétriques chargés de pierreries. Apollon et Marsyas y sont représentés en petites figures de ronde bosse d'une si excellente exécution qu'elles ne perdent rien à être examinées à la loupe. On s'étonne même que la main d'un homme ait pu acquérir assez de précision pour arriver du premier coup, non seulement à modeler une tête de quelques millimètres de hauteur, mais encore à lui donner un caractère déterminé au moyen de quelques touches nettes et incisives. Les figures, sauf celle de Marsyas, et les fonds sont émaillées. Le revers est décoré de grotesques en émail translucide dans le style des petits maîtres de la seconde moitié du xvi^e siècle.

Un médaillon ovale où, sur un fond de jaspe entouré d'une guirlande de lauriers, se détachent les figures de Mars et de Vénus, montre un ingénieux emploi des perles baroques. Les corps des deux divinités en sont faits, si les têtes et les membres sont exprimés par l'or émaillé. Mais la perle du corps de Vénus est si heureusement choisie qu'on la dirait façonnée tout exprès. Suivant une pratique qui s'introduisit dans la bijouterie à la fin du xvi^e siècle, des pierres sont serties sur les terrains émaillés de vert, et détruisent l'unité de bijoux qui se recommandent surtout par les qualités du dessin et de la composition.

Une grande pendeloque en forme de miroir octogone, en cristal de roche décoré de fixés très fins représentant des scènes de la Passion, montée en or émaillé de blanc losangé de couleur, appartient encore à l'art du Midi, italien ou espagnol, au xvi^e siècle. Mais c'est à l'Allemagne, si habile à façonner les métaux quels qu'ils soient, qu'il faut attribuer cinq « pont-à-col » en forme d'oiseau, dont le corps est formé soit d'une grosse pierre, soit d'une perle baroque, tandis que le reste est fait d'or émaillé : un griffon d'émeraude tenant un lézard dans ses serres ; un léopard émaillé de gris verdâtre moucheté de noir, et enfin le dauphin que nous publions.

Quelques bagues en or, parmi lesquelles nous en distinguerons une formée de deux consoles se rattachant à une haute batte où est enchâssé un saphir octogone, et deux montres du xvii^e siècle, l'une octogone en cristal de roche, l'autre ovale en cuivre gravé, et une

coquille de cristal de roche renfermant un cadran solaire daté de 1636, complètent la série des bijoux.

CÉRAMIQUE. — En dépit de la chronologie et des classifications, deux maîtresses pièces s'imposent tout d'abord à l'attention : ce sont les deux grands vases d'Urbino se faisant pendants, dont nous donnerons une gravure hors texte pour mieux expliquer la forme et le décor, et pour exprimer les finesses du dessin, l'harmonie des colorations, la variété des camaïeux, et la qualité laiteuse de l'émail blanc qui sert de fond. Aussi les deux pièces portent-elles chacune sur leur socle cette inscription : *Fatte in urbino, in botega d'Oratio Fontana*. Voici donc une œuvre authentique, sinon du célèbre potier, du moins de son atelier, qui peut servir à fixer les attributions des œuvres similaires ou de même décor que l'on admire au Bargello, au Musée du Louvre et dans quelques collections; les Patanazzi, il est vrai, ont continué le genre, mais en le caricaturant.

Avec ces deux pièces remarquables, les ateliers d'Urbino n'ont à nous offrir que deux plats représentant, l'un la fable de *Cadmus combattant le dragon*; l'autre, celle d'un certain Perillo et d'une vache de bronze; puis une charmante tasse d'accouchée, dont le décor de *soprabianco* encadre les scènes ordinaires figurées sur le couvercle et au fond de l'écuelle.

Nous sommes tenté d'attribuer à quelque atelier de Castel-Durante une brique de revêtement sur l'émail de laquelle un artiste nous semble s'être essayé à la peinture céramique. Il y a tracé en bleu, d'une main très libre, plusieurs personnages dont les types tournent à la caricature, et a signé son œuvre A. SART. 153., date qui, répétée sur un cartouche, est celle de 1532. Une légère glaçure mordorée recouvre toute la pièce.

S'il faut attribuer à Gubbio toute faïence dont le décor est avivé de couleurs à reflets métalliques, nous classerons sous cette rubrique un bassin orné de grotesques s'enlevant en blanc par enlèvement sur fond bleu entourant un médaillon où, comme à l'ordinaire, un enfant est modelé en orangé sur *berettino*. Le travail est de Faenza, mais les rehauts d'or et de rubis sont de Gubbio.

C'est là aussi qu'a été revêtu de rubis la cruche à large goulot de forme archaïque que nous publions, et dont le décor, très librement exécuté en bleu, a pour pièce fondamentale un écu d'armoiries de forme allemande.

Une grande coupe pédiculée ornée de grotesques et de zones de

feuilles entablées sur le fond rouge particulier à Chaffagiolo, et un plat décoré d'arabesques bleues et orangées sur fond *berettino*, que nous croyons de Venise, complètent l'apport de l'Italie.

Quant à la France, elle est représentée par deux salières triangulaires portées par trois chimères posées sur l'angle, de Bernard Palissy, et par une salière d'Oiron, dont le récipient circulaire repose sur trois arcades qui encadrent un satyre, un enfant portant l'écu de France et une baigneuse assise. L'écu de France est encore figuré sur une des colonnes, tandis que trois croissants enlacés décorent le fond de la coupe. Des nieilles rouge d'œillet garnissent les parties planes de cette pièce d'un dessin très sobre, et qui, par ces caractères, doit appartenir aux premières époques de la fabrication.

LES ÉMAUX. — Deux crosses et deux chandeliers dans un excellent état de conservation, représentent l'art limousin du ^{xiii}^e siècle, avec un grand pied triangulaire. Ces crosses sont connues par des répliques. La volute de l'une s'épanouit en un large fleuron et sort d'un buste d'ange placé au-dessus du nœud, et celle de l'autre enveloppe un ange armé d'une croix qui combat le dragon qui la termine.

Les deux chandeliers dont la tige est interrompue par trois nœuds, présentent cette particularité que leur pied à trois faces est orné de dragons et de rinceaux en réserve sur fond d'émail bleu, tandis que le nœud central est orné de dragons émaillés sur fond doré.

Quant au grand pied percé sur sa plate-forme d'un trou quadrangulaire qu'entourent trois verrous, nous pensons qu'il a dû servir à fixer une croix, qui tantôt était portée en tête des processions, tantôt était exposée sur l'autel.

Un mors de bride complet, en cuivre doré, ne touche à l'émaillerie que par ses deux bossettes qui sertissent deux petits disques émaillés d'armoiries. Cette pièce rare, reproduite dans le *Glossaire d'archéologie* de M. Victor Gay, appartient au ^{xiii}^e siècle.

Neuf plaques à quatre lobes provenant d'une croix du ^{xiv}^e siècle, dont la *Gazette des beaux-arts* vient d'emprunter une gravure au livre de M. Ed. Garnier dans un article bibliographique sur l'*Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, seraient d'origine espagnole. L'Espagne, en effet, a dû pratiquer l'émaillerie dès le ^{xiii}^e siècle, ainsi que nous avons pu nous en convaincre en étudiant quelques petites plaques émaillées d'écus d'armoiries évidemment espagnoles, dans la collection de M. de Goyena, à Séville. Sur les plaques de la collection de M. Stein, l'émail est réduit à l'état de fond bleu pour des bustes

d'évangélistes ou de saints, réservés en métal, dont les profondes gravures sont remplies de ce qu'on appelle l'émail de niellure. Ce genre de travail se rencontre moins fréquemment à Limoges qu'en Italie et même en Allemagne.

Une navette à encens du xv^e siècle est précisément un exemple de cette façon particulière dont les Italiens ont surtout traité l'émail champlevé. Les deux bustes de la Vierge et de l'ange, empruntés à l'art gracieux de Beato Angelico, ne sont en définitive que des gravures dont les traits niellés s'enlèvent sur un fond d'émail bleu.

L'émail translucide sur relief est représenté par un petit disque où est figuré le *Jugement dernier*. Les figures sont exprimées par le métal du fond, qui est de l'argent, tandis que les draperies sont émaillées ainsi que le champ. Ce disque sert de couvercle à une boîte qui a été munie, au xvi^e siècle, d'un pied et d'une poignée afin de pouvoir servir de Paix.

Ce qu'on appelle les émaux peints, bien que la peinture ne soit pour rien dans leur exécution, se recommande plus par la qualité que par le nombre. Nous placerons en tête une Vierge à mi-corps, tenant l'Enfant Jésus debout, posé sur son manteau, dans un encadrement d'architecture, exécutée sur argent avec rehauts d'or, par Nardon Pénicaud; puis une Vierge allaitant l'Enfant Jésus, œuvre très intéressante, d'abord parce que le caractère individuel de la tête semble indiquer qu'il s'agit d'un portrait; puis par le procédé de son exécution, que L. Limosin a seul pratiqué à Limoges. Sur un fond général d'émail blanc, qui a dû être cuit au préalable, il a fait en bistre roux le dessin et le modelé sommaire de sa composition. Il a laissé telles quelles les carnations et les broderies de la guimpe, mais il a légèrement glacé de couleur transparente, tannée et verte de deux tons, les costumes et les draperies qu'il a, par places, éclairés de blanc : les hachures de la préparation indiquant les ombres. Un bleu nuageux couvre le fond. C'est une œuvre charmante et légère, un peu plus qu'un croquis en émail.

Le procédé est à peu près le même, mais moins varié, dans la petite plaque d'émail que nous reproduisons, et qui représente un *Triomphe* d'après Mantegna. Les traits, d'une grande finesse, ont été faits par une main des plus expertes sur l'émail blanc, puis on a particularisé quelques draperies avec un peu d'émail coloré déposé sur les seules parties dans l'ombre.

Nous croyons cet émail italien, bien que la même collection nous montre une petite plaque ovale, exécutée fort probablement par la

même main, qui porte une inscription française. Un jeune homme y offre une fleur à une jeune femme, au-dessous de cette légende : PRENEZ AN GRE. Si le costume de la femme est français, celui de l'homme, avec les plis touffus de sa jaquette et sa coiffure, nous rappelle les personnages peints sur les *cassoni* italiens du xv^e siècle. M. Ed. Garnier l'a reproduite dans son *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*.

Quatre plaques d'assez grandes dimensions où sont représentés en grisaille *Autumnus*, sous les traits de Bacchus; *Hiems* sous ceux de Saturne; la *Dialectique*, femme assise, ergotant sur ses doigts devant quelques enfants nus comme elle, et *S.-M.-Madelena*, à mi-corps, d'une nudité absolue, assise et lisant, sa tête charmante posée sur une main d'une délicatesse exquise, ces quatre plaques sont importantes pour l'histoire de Jean II Pénicaud. Si l'*Automne* est signé IAN PENICAVT IV, et I. P., et si le contre-émail laisse apercevoir son poinçon si connu, la *Dialectique* est assise sur un massif cubique sur lequel est figuré un combat de cavalerie. Or ce combat est d'une identité absolue avec les sujets analogues qui recouvrent de petites plaques signées KIP, et parfois frappées au revers du poinçon des Pénicaud. Plusieurs critiques, M. E. Molinier entre autres, ont une tendance à confondre le prétendu anonyme KIP, avec Jean II Pénicaud, et la *Dialectique* de M. Ch. Stein leur donnerait raison.

Nous passerons rapidement sur les pièces de vaisselle émaillées par Pierre Reymond, parce qu'elles n'ont rien à nous apprendre sur les mérites de leur auteur, qui a exécuté dans la force de son talent une grande coupe sur pied bas, représentant le combat de Samson et du lion dans d'assez grandes proportions, et une urne ovoïde à deux anses, où une chasse et l'aventure d'Actéon sont figurées sous une glaçure des plus brillantes. Pierre Reymond était vieux lorsqu'il exécuta deux assiettes, représentant l'une le *Triomphe d'Amphitrite*, et l'autre *Psyché réveillant l'Amour*, et il se rapprochait tellement de P. Courteys en peignant l'histoire de Diane sur les différentes plaques d'un coffret à monture de bois doré, que ses initiales P. R. sont indispensables pour qu'on lui réserve ces émaux polychromes.

VERRERIE. — Place d'abord aux Arabes avec deux pièces : une lampe de mosquée de la forme bien connue, et une coupe pédiculée à bords rentrés d'assez grande dimension. En comparant ces verres avec celles dont on a lu les inscriptions qui les ont datées, nous les croyons des commencements du xiv^e siècle. Le col et la panse de

la lampe sont couverts de ces grandes lettres coufiques qui dérivent si facilement en un ornement. Elles sont émaillées de bleu sur le col, où l'inscription est interrompue par des écus circulaires chargés d'une coupe rouge, et réservées sur un fond d'émail bleu sur la panse. La coupe est décorée sur l'épaule et sous le fond de deux frises de lions d'un grand caractère, et de feuillages tracés en bistre roux réservés sur fond bleu, interrompus par des disques. Une inscription en lettres coufiques, en réserve, court sur la panse.

Les ateliers de Murano du xv^e siècle doivent réclamer la belle aiguière en verre, dont la gravure à l'eau-forte qui accompagne ces lignes traduit si heureusement les oppositions des bleus profonds du fond et des blancheurs des émaux, l'un et l'autre dévorés par la lumière aux places où le verre la réfléchit.

Une seconde aiguière de verre blanc, à panse déprimée, est émaillée de cavaliers blancs enfoncés jusqu'au poitrail de leurs lourds chevaux dans des ondes vertes, au milieu des plantes et des fleurs vertes et jaunes. Comme la précédente, elle est ornée de perles bleues, rouges ou blanches, s'enlevant sur un fond d'or.

Une grande coupe, qu'une ménagère appellerait tout simplement une cuvette, en verre blanc couvert de branchages, encadrant des chevaux et des bustes d'émail blanc, dénote une fabrication espagnole par le vert des branchages et le jaune des fleurs qu'ils portent.

MINIATURES ET MANUSCRITS. — Un fragment très important d'un manuscrit sur velin des commencements du xv^e siècle, qui doit avoir pour titre : *C'est le secret de l'histoire naturelle, contenant les merveilles et les choses mémorables du monde*, ainsi qu'on l'a reconnu par l'imprimé fait à Paris, en 1504, par Kerver, est remarquable par le grand nombre de miniatures qu'il renferme. Celles-ci qui sont presque des grisailles, ainsi que la mode en vint à la fin du xiv^e siècle, représentent d'une façon aussi amusante que fantaisiste les habitants des contrées où l'auteur nous promène.

Un autre petit in-4^o du xiv^e siècle, d'origine italienne : les *Prophéties des papes*, par l'abbé Joachim, renferme trente grandes miniatures largement exécutées, où les papes sont en butte aux agressions les plus invraisemblables de divers animaux. Un texte très court, d'une belle écriture romaine, explique chaque scène de ce livre singulier, imprimé à Venise en 1589, avec des gravures exécutées d'après les miniatures du manuscrit.

Parmi les miniatures, dans le genre de Fouquet, d'un petit livre

d'heures, des commencements du xvi^e siècle par conséquent, nous noterons une Vierge au milieu d'un chœur d'anges et, dans un genre différent, une Bethsabée assise toute nue sur la margelle de son bain, les pieds dans l'eau; cette nudité singulière dans un livre de prières nous donne de non moins singuliers indices sur ce qu'était l'idéal de la beauté féminine pour les artistes à qui l'art antique était inconnu; car, après tout, cette Bethsabée est charmante dans son ensemble, sinon dans tous ses détails.

Un autre petit manuscrit oblong, qui, parmi des prières en allemand, en contient une contre le Turc et ses agressions, est surtout remarquable par sa reliure. Celle-ci est entièrement en cuivre gravé et doré. Elle renferme d'un côté une boussole, de l'autre diverses règles. L'inscription suivante : *Praga fecit Erasmus Habermel, 1599*, nous renseigne sur l'auteur, le lieu et la date de la fabrication.

Il y en aurait long à dire sur un curieux manuscrit in-4^e, sur velin comme les précédents, qui renferme les *Epistres d'Ovide*.... avec *l'épitaaffe de ma dame de Balzac, l'arrest de la dame Sans Sy et l'appel des trois dames contre icelle, le tout en rimes*. Huit grandes et belles miniatures, dans le style de celles que Jean Bourdichon et Jean Poyet ont exécutées à la fin du xv^e siècle et au commencement du siècle suivant en l'honneur d'Anne de Bretagne, illustrent le texte amphigourique de « l'acteur » anonyme, composé de 1492 à 1498. « La dame Sans Sy » ni mais est Anne de Bretagne elle-même.

Mentionnons, pour en finir, un triptyque composé de 64 petites miniatures de 0^m07 sur 0^m055 environ, représentant la vie de la Vierge et du Christ, depuis les scènes qui précèdent leur naissance jusqu'au Jugement dernier. Les figures sont à mi-corps, et exécutées avec un talent des plus précieux par un disciple de Memling. Si leur auteur a peint des tableaux qui soient connus, une particularité pourra aider à le reconnaître. A partir de la Flagellation jusqu'à la Crucifixion le corps du Christ est tout rouge de sang. Mais dès qu'il est mort, il revêt, comme par miracle, la blancheur cadavérique.

CUIR GRAVÉ. — En avons-nous fini? Non encore. Car il y a une petite boîte recouverte en cuir gravé que les amateurs ne nous pardonneraient point d'avoir omise, tant leur goût présent est vif pour ce genre de curiosité. Cette boîte à couvercle semi-hexagone, d'un bois fort mince et fort léger, est revêtue à l'extérieur comme à l'intérieur de cuir gravé. L'entaille a creusé un sillon dont les deux rebords forment chacun un petit filet saillant qui limite l'or et les couleurs

dont le cuir est revêtu. Le décor extérieur est formé de jeux d'enfants, s'amusant aux vendanges, du combat d'Hercule et d'Antée, et d'un gros masque : le tout doré sur fond bleu, rouge ou vert.



BROC DU XVI^e SIÈCLE, EN FAIENCE DE GUBBIO.

(Collection Stein.)

Sur le bord du couvercle court cette inscription, en lettres carrées d'une lecture très difficile :

Ave mon — ♥ Amy de ♥.

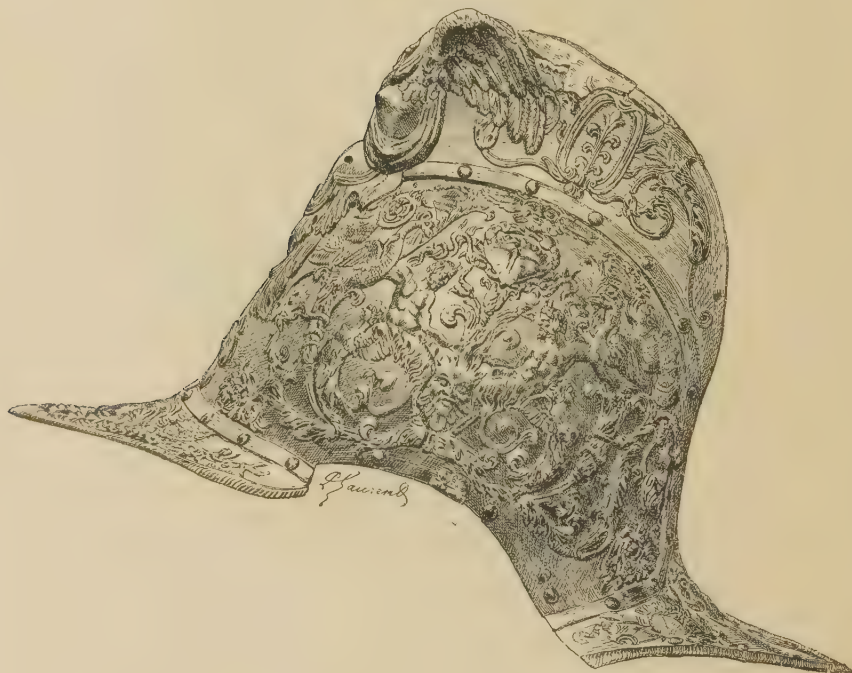
A l'intérieur, parmi les inscriptions, plutôt figurées que réelles, qui couvrent des banderoles, nous avons déchiffré cette date :

L'AN MIL CCCC-IIIIXX-VVI (1491).

L'œuvre est française, et ressemble étonnamment par son mode de travail au cabinet exécuté à l'occasion du mariage de François II, que possède aujourd'hui M. Spitzer. Si les figures rappellent l'art italien du xv^e siècle, les inscriptions sont françaises, surtout par le rébus qui y a fait remplacer le cœur par son image.

L'espace nous manquant, nous nous arrêtons ici, n'ayant su faire comme l'ancien qui ne s'était pas mis en route faute de savoir où mettre un terme à ses conquêtes. Nous en avons fait de fort belles le long du chemin, ce qui sera notre excuse.

ALFRED DARCEL.





VASE EN ARGENT DE LA COLLECTION STEIN



VERRE ÉMAILLÉ DE VENISE (XV^e SIÈCLE.)
(Collection Stein.)

LA
RENOMMÉE DE CADILLAC

AU MUSÉE DU LOUVRE

Parmi les sculptures exposées dans le Musée de la Renaissance, au Louvre, il en est une qui a toujours piqué au plus haut point ma curiosité : c'est une *Renommée* de bronze, placée dans la salle des Anguier, en pendant du *Mercur*e de Jean de Bologne. J'avais été frappé, comme beaucoup de visiteurs, par la hardiesse de mouvement et la vie de cette figure, par la liberté et la souplesse de son exécution, l'originalité de son style, et surtout par le réalisme qui en accentue si singulièrement les détails. Elle se posait, dans sa libre allure, comme une énigme dont la clef devait indéfiniment peut-être nous échapper.

D'où venait-elle ? Quelle main d'artiste l'avait modelée ? On eût été bien embarrassé de répondre à ces questions, il y a peu de temps encore. Tout au plus s'accordait-on à en attribuer l'exécution à l'École française de la fin du xvi^e siècle.

Voici comment cette statue était décrite dans le catalogue, aujourd'hui épuisé, de M. Barbet de Jouy¹ :

« N^o 164. — LA RENOMMÉE, par Guillaume BERTHELOT. — Statue de bronze : hauteur, 1^m34. »

« Elle est nue, ailée, représentée volant et soufflant dans une trompette qu'elle soutient de la main droite ; dans la gauche est un appendice qui semble un fragment d'un instrument semblable. La statue ne tient à sa base que par l'extrémité du pied droit. Le socle, de forme hémisphérique, est moderne.

1. *Description des sculptures modernes au Musée du Louvre*, par M. Henry Barbet de Jouy. Paris, Mourgues, 1856.

« M. Lenoir affirme que cette statue a été originairement placée à Bordeaux, au Château-Trompette, aujourd'hui détruit. La *Description du château de Richelieu*, par Vignier, fait mention d'« une Renommée d'airain, qui est sur le petit dôme au-dessus de la porte et qui est de Berthelot »; il la dépeint ainsi :

La Renommée au vol soudain,
Au-dessus de ce petit dôme,
Une trompette en chaque main,
Publie avec plaisir de royaume en royaume,
La grandeur du ministre et de son souverain.

« On ne saurait trouver une indication plus juste de la statue que le Louvre possède. Or une statue identique, provenant du château de Boissy et antérieurement de celui de Richelieu, a été vendue à Paris au mois de décembre 1854; celle-là était assurément celle dont parle Vignier et avait été, de même que la nôtre, fondue sur le modèle de Guillaume Berthelot. »

L'hypothèse était ingénieuse et présentait, à première vue, de grandes apparences de probabilité; mais elle tombe devant la découverte des documents d'archives. Aujourd'hui, grâce aux recherches heureuses et simultanées de deux érudits bordelais, MM. Braquehay¹ et Communay², nous savons par qui et pour qui fut faite la *Renommée* du Louvre. La trouvaille est assez importante pour qu'il nous ait paru utile d'en donner les résultats à nos lecteurs.

Déjà, en 1876, dans un Mémoire lu à la réunion des Sociétés savantes à la Sorbonne, M. Braquehay avait démontré que cette statue de la Renommée ne pouvait avoir décoré un dôme de la forteresse militaire, dite Château-Trompette, à Bordeaux, mais qu'elle provenait du mausolée du duc d'Épernon, Jean-Louis de Nogaret, et de la duchesse, Marguerite de Foix-Candale, sa femme, élevé dans la chapelle funéraire de l'église Saint-Blaise, à Cadillac en Guienne. Depuis, deux Mémoires sur le château, la chapelle funéraire et le mausolée des ducs d'Épernon, présentés aux réunions de 1880 et de 1884, par le même érudit, ont complété et élargi les conclusions

1. M. Braquehay, président de la Société archéologique de Bordeaux, vient de reconstituer, sur de curieux documents inédits, l'histoire inconnue d'une de nos fabriques de tapisseries provinciales, celle de Cadillac en Guienne. Nous publierons prochainement son travail (N. D. L. R.).

2. M. Armand Communay prépare un ouvrage qui, sous le titre de *Chronique de Cadillac*, contiendra l'histoire du célèbre château des Foix-Candale et des d'Épernon.



LA RENOMMÉE DE CADILLAC, PAR PIERRE BIARD.

(Musée du Louvre.)

du premier rapport. L'ensemble de ces trois intéressantes communications fait grand honneur à la clairvoyance de leur auteur.

A la fin du xvi^e siècle, l'ancien mignon de Henri III, le fastueux et orgueilleux duc d'Épernon, était devenu l'un des personnages les plus puissants et les plus riches de France. Dès 1597, il entreprenait dans l'église Saint-Blaise l'édification d'un vaste et magnifique mausolée élevé à la mémoire de feu Marguerite de Foix sa femme; en 1598, il jetait les fondements et, en 1599, il posait la première pierre du château princier qu'il allait élever sur les bords de la Garonne, à Cadillac en Guienne. Il en fit une des plus somptueuses résidences de la France. Enfin, en 1606, il achevait la construction de la chapelle funéraire de Saint-Blaise, destinée à recevoir le mausolée de sa femme et de lui-même.

M. Braquehay, d'après le plan du soubassement qui était encore visible, il y a quelques années, sur le sol de la chapelle, d'après les auteurs qui ont parlé *de visu* du monument, d'après quelques débris conservés soit à Cadillac, soit au Musée de Bordeaux, et surtout d'après l'inventaire des matériaux de démolition, a reconstitué par le dessin l'ensemble du mausolée de Cadillac, qui était un des monuments funéraires les plus importants qui existassent en France au moment de la Révolution. La description qu'en a donnée M. Braquehay, concorde parfaitement, sauf pour le nombre des colonnes, qui aura été augmenté de deux pendant le cours de l'exécution, avec le texte du marché que M. Communay vient d'avoir la bonne fortune de découvrir. Ce précieux document est d'une clarté qui ne laisse rien à désirer. En voici le texte tel qu'il vient d'être publié dans le bulletin des *Archives de l'art français* (n^o de décembre 1885) :

[A Bordeaux, 3 septembre 1597]. — Entre *Pierre Biard*, architecte et sculpteur du Roy, habitant de la ville de Paris, rue de la Serisaye, paroisse de Saint-Pol, et près l'Archenac¹ des pouldres, lequel de son bon gré et volonté a promis et promet par ces présentes à hault et puissant seigneur messire Jean Loys de la Vallette, duc d'Épernon, pair et collonel de France, etc.

C'est à sçavoir, de faire dans l'église collégiale Saint-Blaise de Cadillac, au lieu où il luy sera monstre par le dict sieur ou aultre le sepulcre de feu haulte et puissante dame Marguerite Loyse de Foix de Candalle, quand vivoit espouse dudict seigneur duc, et duchesse d'Espéron, lequel sepulcre sera d'ung ordre dorique compositte, sçavoir de six colonnes de huict piedz de hault tant en la basse que chapiteau, sçavoir sept pieds pour le fust de la colonne et ung pour la basse et chapiteau, sur lesquelles colonnes et chapiteau sera posé une architabre

1. Arsenal.

(sic) et corniche doricque compositte de vingt poulces de hault ou environ, et sur la dicte corniche sera posé une formé de pedestal de quatre pieds et demy de hault ou environ, aulx deux coustés duquel pedestal seront mises les effigies priantes à genoulx tant dudict seigneur duc que de la dicte feuë dame son espouze, et par les deux bouzs d'icelluy piédestal seront mises, sçavoir, par le devant les armoiries de mondiet seigneur, et par le derrière tant celles dudict seigneur que de la dicte dame my parties, et devant les dictes armoiries sur deulx colonnes seront posées sur l'une un casque et gantelets et sur l'autre et dernier ung trophée d'armes ; sera aussi tenu faire sur le dit pedestal une forme de basse composite de deux piéds de hault ou environ, sur laquelle basse sera posée de cuyvre une figure de Renommée sur le plan desdictes colonnes, et sur ung plinte de cinq à six poulces de hault et de six piéds de long et aultant de large faisant forme carrée, sur lequel plinte et au milieu desdites colonnes sera tenu poser un vase ou tumbeau de six piéds de longs ou environ et de quatre de large et de quatre de hault et sur ledict vase seront posées effigies gisantes tant de mondiet seigneur que de madicte dame, au tour duquel vase sera tenu poser deux tables pour y escrire par ledict *Biard* ce quy plaira audict seigneur en lettres dorées ; tout lequel susdict ouvraige, sauf la figure de Renommée, sera de marbre, sçavoir les figures de marbre blanc sans vayne et tout le reste de marbre de couleur, le tout tel et plus beau quy se pourra trouver au mont Pyrené, laquelle sepulture et ouvraige susdict le dict *Biard* sera tenu de faire en tous poinetz bien et deuement, suivant le pourtraict que le dict *Biard* en a baillé audict seigneur, paraffé de moy dict notaire, et avoir le tout faict et parfait et posé dans la dicte église de Cadillac au lieu qui lui sera monstéré et ce dans deux ans prochains à compter du jour du premier paiement quy sera cy après declairé et ce à peyne de tous despens, dommaiges et intérêts.

Et a esté faite la susdicte promesse moiennant la somme de 4,000 escus sol., laquelle somme le dict seigneur a promis de paier audict *Biard* ou à son certain mandement, sçavoir 4,000 livres lorsqu'il commencera à faire la dicte sépulture, aultres 4,000 livres lorsque le dict *Biard* aura faict la moitié de cette besoigne et le reste et fin de paiement lorsque la dicte sépulture sera faite et parfaite¹. Et de tant que le dict *Biard* est contraint de faire les cinq figures en la ville de Paris, a esté arrêté qu'il sera tenu les faire porter et conduire en la ville de Cadillac à ses coutz et despens et le dict seigneur portera le risque de la mer.

Faict et passé à Bordeaux, au chasteau de Puypaulin, le dict jour 3 septembre 1597, en presence de Pierre Mellan, sieur de Sainctonys, conseiller du Roy en ses conseils d'Estat et intendant de finances en France, de Ramond de Forgues, secrétaire du dict seigneur duc, et de Loys de la Grange, aussy secrétaire du dict seigneur duc.

1. Le texte du document porte en cet endroit une mention annexe qui a été omise dans la copie publiée par les *Archives de l'art français* ; cette mention bien qu'obscuré et incorrecte indique que le duc d'Épernon avait eu antérieurement à la commande du tombeau des relations avec Biard : « Et moyennant le présent contract, autre contract fait en la ville de Paris entre M. de Moroy, faisant pour led. Seigneur duc et le dit *Biard* demeure cancelle et de nul effet et les 70 escus sol. par led. *Biard* reçus et contenus au dit contract, icelluy *Biard* sera tenu les tenir en compte sur le contenu au présent contract ... »

Le présent contrat nous donne le nom de l'artiste chargé d'édifier et de sculpter le mausolée de Cadillac, de celui par conséquent qui a exécuté la figure de bronze de la *Renommée*. Ce n'est pas Guillaume Berthelot, mais Pierre Biard, architecte-sculpteur, que nous serons tenus désormais de ranger parmi les artistes les plus considérables de la fin du xvi^e siècle.

La duchesse d'Épernon était morte dans les premiers jours d'août 1597; la cérémonie funèbre eut lieu le 19 du même mois; le contrat pour l'érection du mausolée fut passé le 3 septembre. On voit que le duc d'Épernon n'avait pas perdu de temps. Ce contrat a été signé au château de Puypalin, chez la tante de sa femme, Marie de Foix-Candale, qui venait, quelques jours auparavant, de passer un autre marché avec le même Pierre Biard pour le monument qu'elle désirait élever à la mémoire de son frère, François de Foix, prince de Candale, évêque d'Aire, mort en 1594 à l'âge de quatre-vingt-un ans. Biard, appelé par le duc d'Épernon, avec lequel il était déjà en relations d'affaires, avait, comme on dit, fait d'une pierre deux coups et s'était engagé à huit jours d'intervalle pour l'édification de ces deux monuments considérables.

Le mausolée de l'évêque d'Aire fut dressé dans le chœur de l'église des Augustins. La composition n'était pas moins importante que celle du tombeau de Cadillac. Le second des documents découverts par M. Communay nous en donne également une minutieuse description :

[A Bordeaux, 26 août 1597.] — A esté présent *Pierre Biard*, architecte et esculteur (*sic*) du Roy, habitant la ville de Paris, en la paroisse Saint-Paul et rue de la Serisaye près l'Archenac des pouldres, lequel de son bon gré et volonté a promis et promet par ces présentes à haute et puissante dame Marie de Foix et de Candalle, dame vicomtesse de Ribeyrac, Montagrier, Montcucq, Castelneu de Medoc, Puypaulin et autres places...

C'est à sçavoir de faire, dans le couvent des Augustins de cette ville et dans le cœur d'icelle, ung monument pour feu hault et puissant seigneur François Monsieur de Foix et de Candalle, quand vivoit evesque d'Ayre...

Lequel monument sera de marbre noir, de huict pieds de haulteur, de dix pieds de long et ung base garny de six consolles de cuyvre et de six festons et de quatre globes mathématiques, dans lequel base sera posé le corps dudict seigneur, lesquelles consolles, festons et globes seront de cuyvre jaulne reluisant en couleur d'or. et soubz ledict base y faire un long soubzbasement de marbre de couleur, garny de huict tables de marbre noir pour escrire ce qu'il plaira à ladicte dame et que ledict *Biard* fera escrire et dorer; autour duquel soubzbasement y aura quatre figures quy représenteront les quatre vertus cardinales, à sçavoir : Prudence, Tempérance, Force et Justice; dans lequel soubzbasement sera posé le corps, avecques chasse de plomb, de feu haulte et puissante dame Jacqueline de

Foix, sœur dudict feu seigneur et de ladict dame de Ribeyrac; lesquelles quatre figures seront de cuivre jaulne en couleur d'or, et sur ledict base sera fait ung ornement de marbre de couleur, dans lequel ornement sera mis et posé le pourtraict et figure dudict feu seigneur de marbre blanc, et sur le dict ornement ung aultre pourtraict priant à genoulx, vestu en accoutrement d'evesque avec sa chappe romaine et pontificalle, laquelle figure sera faicte priant en forme contemplative en la fasson de saint François transfiguré, aussi de marbre blanc, avecques l'ordre du Saint-Esprit, devant laquelle figure sera auprès de ses genoulx posé la figure de la mitre episcopalle avec ses houppes pendantes; toutes lesquelles figures seront de mesme grandeur qu'estoit ledict feu seigneur de Foix et de Candalle luy vivant, et par le hault dudict ornement et par les deulx boutz y aura deux armoiries de la maison de Foix et Candalle luy vivant, et par le hault dudict ornement et par les deux boutz y aura deux armoiries de la maison de Foix et de Candalle, de chescun cousté une, lesquelles armoiries seront de cuyvre jaulne. Tout lequel susdit monument cy dessus speciffié ledict *Pierre Biard* sera tenu de faire et parfaire bien et deuement de tous poincts suivant le pourtraict qu'il en a baillé à la dicte dame et sera tenu fournir toutes choses et matières qu'il y sera besoing et requis de faire et icelluy poser et le rendre parfait bien et deuement au dire des gens experts dans ung an èt demy prochain, à peine de tous despens, dommaiges, interets, moyennant la somme de cinq mille escus sol., à soixante sols pièce, sur laquelle somme la dicte dame fera remettre à Paris, le 15 octobre prochain venant, deux mille escus, le restant payable à la fin de la besongne; et de tant que ledict *Biard* a dict ne pouvoir faire pourter ne conduire en ceste ville le dict monument que par eau, ont arresté que la dicte dame portera le risque de mer, mais que touttefois le dict *Biard* pourtera tous frais qu'il conviendra faire pour le port et conduite de la dicte œuvre.

Et ont esté faites dites promesses au chasteau de PuyPaulin, en présence de M^e Florimond de Raemon, conseiller au parlement de Bordeaux, et de M^e Claude de Candale, escuyer, seigneur de Beauséjour.

Il est permis de supposer que Pierre Biard commença par le tombeau de l'évêque d'Aire, ou que tout au moins il conduisit de front l'exécution de ces deux œuvres, dont l'importance était à peu près égale. Nous savons, en effet ¹, que le mausolée de Cadillac ne fut entièrement dressé qu'en 1612.

Le mausolée du duc d'Épernon était donc composé de cinq figures au moins dans une somptueuse architecture : Jean Louis de Nogaret, 1^{er} duc d'Épernon, et la duchesse Marguerite de Foix-Candale, tous deux les mains jointes et couchés côte à côte sur le sarcophage; puis Bernard de Nogaret, 2^e duc d'Épernon, et la duchesse sa femme, Gabrielle Angélique de Bourbon, fille légitimée de Henri IV et de la marquise de Verneuil; enfin la *Renommée* de bronze qui s'élançait avec hardiesse au-dessus du monument.

1. Braquchaye, Mémoire de 1880.

Le mausolée des augustins de Bordeaux nous était connu avant la découverte de M. Communay, par la description qu'en donna Jodocus Sincerus, pseudonyme du Hollandais Zinzerling, dans son *Itinerarium Galliae* (Lugduni, 1616, appendice, p. 105). Le sommet était occupé par la statue du prélat agenouillé, les mains jointes, revêtu de ses habits pontificaux. Aux quatre angles du mausolée se trouvaient quatre grandes figures de bronze qui représentaient : la *Prudence*, la *Justice*, la *Force* et la *Tempérance*.

Les deux monuments furent détruits à la Révolution. Les statues de bronze des augustins furent envoyées à Rochefort pour être fondues et transformées en canons. Nous connaissons d'autre part la date exacte de la démolition du mausolée de Cadillac. La municipalité fit procéder à cet acte de vandalisme dans le mois de novembre 1792. Les statues furent brisées¹; les huit colonnes ioniques et les entablements servirent à édifier un autel de la Patrie; — ils existent encore aujourd'hui à Bordeaux. Quant à la statue de la *Renommée*, conservée en raison de sa beauté, elle fut remise au citoyen Rayet, bibliothécaire du district. M. Braquehay a reconstitué, sur des documents certains, son histoire depuis ce moment jusqu'à son entrée au Louvre.

Par un arrêté du 8 septembre 1804, M. Ch. Delcroix, préfet de la Gironde, chargea M. Combes, architecte de la préfecture, de transporter de Cadillac à Bordeaux, la statue « qui était gisante dans une des salles du château, où elle était exposée à la détérioration ». Puis celle-ci fut dressée sur une colonne dans le jardin de la préfecture (aujourd'hui mairie) et y resta trente ans; elle fut enlevée du jardin lors de l'échange de l'hôtel de ville contre le Palais-Royal, le 10 janvier 1834; les administrateurs du Domaine la firent transporter à Paris, malgré les vives réclamations des Bordelais, et la liste civile s'en empara. Elle figure sur le registre des entrées du Musée du Louvre en octobre 1834. Au milieu de ces vicissitudes, elle avait perdu la trompe qu'elle tenait à la main; ses ailes de bois, détruites par l'humidité, avaient été remplacées par des ailes de bronze.

Ce chef-d'œuvre, qu'anime un souffle de vie si étonnant, est donc de Pierre Biard. Personne n'eût songé au nom de cet artiste, dont les œuvres parisiennes ne nous sont connues que par les brèves descriptions de Sauval. Le *Dictionnaire* de Jal nous apprend qu'il naquit à

1. On en a retrouvé les têtes mutilées à Cadillac et à Bordeaux, ainsi que des fragments des écussons et des trophées qui décoraient le sarcophage.

Paris en 1559 et qu'il mourut dans la même ville le 17 septembre 1609. C'est Pierre Biard qui composa et tailla la statue équestre de Henri IV qui fut placée dans le tympan arrondi, au-dessus de la porte principale de l'Hôtel de Ville; elle disparut à la Révolution et fut remplacée par une autre statue de Henri IV, due au sculpteur Lemaire, de Valenciennes, statue qui, à son tour, fut détruite dans l'incendie de la Commune, en 1871. Sauval attribue encore à Biard, comme architecte, le gracieux et élégant jubé de Saint-Étienne du Mont, qui est une des œuvres les plus originales de la Renaissance française. Les grandes figures qui surmontent les portes sont assurément très inférieures à la *Renommée* du Louvre, mais sont-elles de la main même de l'artiste? Biard a été à Rome. La *Renommée* qui nous occupe est bien d'un homme qui a étudié les œuvres de Michel-Ange. Son fils, Pierre Biard II^e, fut un sculpteur de talent.

M. Braquehaye est convaincu que Pierre Biard le père exécuta aussi le tombeau du maréchal d'Ornano, dont la statue principale est conservée au Musée de Bordeaux. Nous pouvons nous fier à la sagacité d'un homme qui avait affirmé, avant la publication des deux marchés découverts par M. Communay, que le tombeau des augustins était dû au même artiste que celui de Cadillac.

Revenons, en terminant, aux bords de la Garonne. Malgré les mutilations successives qui ont anéanti les œuvres d'art qui ornaient le château de Cadillac, ce qui reste de celui-ci présente encore le plus vif intérêt. M. Braquehaye avait retrouvé les noms des deux architectes qui, selon lui, auraient construit et décoré la résidence du duc d'Épernon : ce sont Pierre Souffron et Jean Langlois. Peut-être faudra-t-il leur substituer celui de Pierre Biard, qui serait en même temps l'architecte de la chapelle de Saint-Blaise. Souffron et Langlois n'auraient été que les conducteurs de l'œuvre conçue par Biard.

Huit cheminées sculptées existent encore au château de Cadillac, transformé en maison centrale de détention. Elles sont, paraît-il, presque aussi remarquables que la fameuse cheminée du château de Villeroy, conservée au Musée du Louvre. Ces œuvres monumentales, exécutées en pierre fine de la Charente, incrustées de marbre précieux, sont presque intactes. C'étaient ces cheminées que Golnitz, en 1631, admirait dans toute leur splendeur et déclarait sans rivales en France¹.

LOUIS GONSE.

1. *Itinerarium Belgico-Gallicum*. Lugduni, 1631, p. 614.

L'ART D'ENLUMINER

MANUEL TECHNIQUE DU QUATORZIÈME SIÈCLE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE¹.)

III.

APPLICATION DES COULEURS.

Une fois tous ses apprêts terminés, et ses couleurs essayées sur un morceau de parchemin en guise de palette, l'enlumineur traçait d'abord sur le vélin, soit avec le crayon, soit avec la plume trempée dans une encre noire, rouge ou bistre, les contours de sa figure. L'auteur du traité, tout entier à ses préoccupations de coloriste, ne nous donne pas sur ce point important les détails que nous aurions désirés; mais il indique en passant que l'esquisse des lettres, des feuilles ou des images quelconques précédait sur le parchemin toutes les autres opérations². Immédiatement après, la place délimitée par cette esquisse, c'est-à-dire le *champ* à peindre, était enduit tout doucement d'une couche de colle amollie sur les lèvres, qui le disposait à bien recevoir la couleur et à se l'*incorporer* solidement. Cette sage précaution n'était souvent prise qu'à l'égard des parties à dorer; elle était cependant tout à fait nécessaire lorsque la peau était rude ou velue³.

Une première couche de pinceau était ensuite donnée sur toute la

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2^e période, t. XXXII, p. 422, et t. XXXIII, p. 54.

2. N^o 15. L'usage de cette esquisse nous est prouvé par d'autres témoignages. Voy. à ce sujet Éd. Fleury, les *Manuscrits à peintures de la bibl. de Laon*, 1^{re} part., p. 75, 80; Labarte, *Hist. des arts industriels*, II, 180; Waagen, *Manuel de l'histoire de la peinture*, p. 49; Dehaisnes, *l'Art chrétien en Flandre*, p. 39, 75.

3. N^{os} 15, 26.

surface du dessin, s'il y avait lieu et, comme on vient de le voir, avec une teinte un peu pâle, mélangée de céruse; c'est ce qu'on appelait *investir* ou recouvrir le champ, et le mot *champier*, qui se rencontre souvent dans d'autres textes, avait une signification analogue. Sur ce champ coloré, le pinceau revenait pour tracer, dans une nuance différente, d'autres dessins, des détails quelconques (*profilare profilaturæ*), et aussi pour *réinvestir* ou pour renforcer la nuance du fond. Enfin il restait à mettre les ombres (*umbrare*) à l'aide de tons plus foncés, sans mélange, ou avec une couleur spéciale, comme le violet de tournesol ou la rosette sans corps ¹. L'azur lui-même s'ombrail avec cette dernière, qui, paraît-il avait l'avantage de ne pas altérer les nuances. L'or mussif et le *giallolino* s'ombrailent avec une combinaison de rosette et de safran; le vert des feuilles, avec des verts plus sombres, comme le vert d'iris ou le vert de prunelle, employés complètement purs ².

Mais il y avait, dans la tâche du miniaturiste, une partie plus délicate que les autres; c'est celle qui consistait à peindre les chairs, et spécialement les visages (*incarnare*). En pareille matière, il était difficile de tracer des règles fixes; le talent individuel devait jouer le rôle principal. Cependant notre professeur, sentant toute l'importance du sujet, le traite avec une complaisance particulière. En général, dit-il, le visage et les membres se recouvrent d'abord d'une couche de terre verte fortement atténuée par une large dose de céruse; ensuite les détails peuvent être repassés (*reinveniri*) avec la *terrette*, dont il a été question plus haut; puis il faut clarifier ou relever (*elevare*) les places lumineuses au moyen de la céruse légèrement verdie, comme font les peintres sur leurs tableaux, et rendre les tons plus colorés des chairs en promenant très légèrement aux places ombrées un pinceau trempé dans le vermillon et le blanc; enfin l'on passe sur l'ensemble de la carnation une dernière couche, très liquide, composée de blanc plus ou moins teinté de rouge, ou même de blanc pur, suivant le teint que l'on veut donner, en ayant soin d'appuyer davantage sur les relevés. Si cependant les figures sont trop petites,

1. Nos 12, 13, 26, 29. Il y a une certaine analogie entre le procédé indiqué ici et celui que M. Bordier a constaté chez les miniaturistes grecs, lesquels couvraient d'abord la surface de leur sujet d'une couche épaisse en teinte neutre ou en couleur verdâtre, pour tracer ensuite, par-dessus, les ombres, les relevés, les détails. Seulement ils traçaient sur ce fond de couleur l'esquisse elle-même, tandis que les nôtres la faisaient avant (Voy. Bordier, *op. cit.*, p. 26)

2. Nos 11, 29.

ce qui arrive souvent dans la miniature, il vaut mieux ne toucher, cette fois, qu'aux relevés seuls. Les yeux se peignent avec de la céruse et du noir; les autres traits du visage peuvent être accusés avec un mélange de rouge, de jaune et de noir ou bien d'indigo ¹.

Les grandes lettres s'exécutaient indifféremment avec la plume ou le pinceau, ou avec l'un et l'autre. Une tradition constante voulait qu'elles fussent tracées de préférence en bleu ou en rouge : l'azur et le cinabre, apprêtés et *fleuris* par un procédé spécial, étaient les couleurs employées pour cet objet. Il paraît que le vermillon formait aussi la base de l'espèce d'encre rouge qui servait à écrire dans cette nuance en caractères ordinaires; toutefois c'est plutôt le minium qui, à l'origine, était appliqué à cet usage. Il est encore question, dans le traité, de lettres rouges et noires sur lesquelles se détachaient des ornements variés, peints avec du jaune de safran, qui reluisait comme l'or; c'est pourquoi, sans doute, elles sont appelées lettres *enlevées* (*elevatæ*) ².

On sait quelle place considérable tenait dans la décoration des initiales, et dans l'enluminure en général, l'application de l'or et de l'argent, de l'or surtout. La chrysographie et les fonds dorés avaient beau être passés de mode au ^{xiv}^e siècle : des pages entières de manuscrits reflétaient l'éclat du séduisant métal, semé à profusion dans les rinceaux de feuillage, dans les grandes lettres et dans leurs cadres, dans les ornements de fantaisie, sur les armures et dans le costume des personnages. Il s'y étalait tantôt en larges plaques, tantôt en filets minces comme un trait de plume. De là deux façons différentes de le poser : à l'état solide et à l'état liquide. On avait ordinairement recours à la première lorsqu'on voulait dorer une surface, un champ quelconque. A la rigueur, il suffisait, dans ce cas, d'étendre avec le pinceau une couche de couleur dorée; mais des artistes raffinés comme étaient la plupart des enlumineurs ne se contentaient pas de l'à peu près : la dorure leur semblait terne; il leur fallait l'or lui-même, l'or en nature et en feuilles. Le problème consistait donc à fixer sur le parchemin un panneau de métal, taillé à la mesure et dans la forme voulues, en lui donnant une adhérence telle, qu'il eût l'air d'être incorporé à la peau comme la plus mordante des couleurs et qu'il pût passer, sauf l'éclat, pour une véritable couche de peinture. Pour atteindre ce résultat difficile, on avait imaginé une foule d'expédients. L'auteur du traité de l'enluminure en avait éprouvé et

1. N° 29.

2. N°s 20, 23, 24, 29, 28, 32.

comparé un certain nombre : il nous a expliqué en détail ceux qu'il avait reconnus pour les plus efficaces. Le meilleur de tous, sinon le plus simple, était, à son avis, celui-ci. Avant de poser la feuille d'or, on disposait le vélin à la recevoir au moyen d'une *assise* ou d'une couche d'enduit spécial, composé de préférence de plâtre fin bien cuit, de bol d'Arménie, de colle de parchemin ou de poisson, ou bien, suivant une autre recette, de plâtre, de bol d'Arménie, de blanc d'œuf, de gomme, d'eau de miel et de sucre candi en abondance; et cette assise elle-même était précédée d'une friction préparatoire, faite, soit avec l'eau de colle miellée, soit avec un morceau de colle sèche amolli sur la bouche d'une personne à jeun ou ayant terminé sa digestion. Après cette double onction et l'enduit une fois sec, on en faisait une seconde application, puis une troisième, jusqu'à ce que la peau en fût bien imprégnée. Puis la surface ainsi traitée était rasée avec une lame très fine, émondée avec le pied de lièvre, de manière à ne pas conserver la moindre inégalité. Puis enfin elle était humectée d'écume de blanc d'œuf, et elle n'avait plus qu'à recevoir l'or. Le métal, découpé à l'avance, était aussitôt posé; on appuyait dessus avec un peu de coton et, s'il y avait des endroits où il paraissait ne pas prendre, on les baignait de nouveau, pour y mettre encore de l'or. On passait ensuite au brunissage. Il se faisait avec précaution, en plaçant sous le parchemin une tablette de bois et en frottant avec une dent de loup ou de génisse (*vitula*), ou bien avec la pierre d'améthyste, ou bien simplement avec le coton, plus doux et moins dangereux. L'or bruni était à son tour rasé à l'aide d'un couteau très aigu, qui enlevait toute superfluité; puis on le rebrunissait, et ainsi de suite, jusqu'à ce que l'on fût content du résultat. Après le brunissage, le champ ainsi doré était quelquefois rayé de hachures ou pointillé (*lineatum*, *granectatum*), et ces embellissements pouvaient même être exécutés en creux ou en relief. Tel était le travail de patience que s'imposait un artiste consciencieux pour procurer aux lecteurs du manuscrit la petite satisfaction de contempler un peu d'or véritable au milieu des riches couleurs de l'enluminure! Ces procédés étaient, du reste, pratiqués également par les peintres de tableaux, qui avaient à recouvrir du même métal certaines parties de leurs panneaux de bois; notre auteur le dit expressément à plusieurs reprises ¹.

1. Nos 2, 14, 15, 31, 32. Sur les hachures et les reflets d'or en relief, cf. Éd. Fleury, les *Manuscrits à peintures de la bibl. de Laon*, 2^e part., p. 92, 94, 95. L'application de l'or en feuilles ou en morceaux sur le parchemin était un procédé déjà

L'application de l'or à l'état liquide était moins compliquée. La plume ou le pinceau traçait d'abord les traits, les filets, les caractères avec un mordant également liquide, ayant la propriété de retenir par lui-même le métal (*cum mordente qui accipit aurum per seipsum*). Dans ce caustique entraient de l'ammoniaque, du sucre candi, de la gomme arabique et, suivant d'autres recettes, du vert d'iris fabriqué avec des fleurs de l'année, dont le suc est plus acide; il semble bien qu'on y mêlait aussi du cinabre, puisque, sous tant de dorures écaillées ou disparues du vélin, nous retrouvons aujourd'hui une couleur rouge prononcée ¹. Lorsque cette première *encre* commençait à sécher, on la chauffait avec l'haleine; puis la plume ou le pinceau, imbibé, cette fois, de la liqueur d'or, connue depuis l'antiquité ², repassait sur les mêmes traits, et l'on n'avait plus ensuite qu'à presser très légèrement avec le coton, pour nettoyer et brunir, sans jamais employer la dent, qui abimait tout ³.

Les procédés inventés pour la fixation de l'argent sur le parchemin étaient absolument les mêmes que pour celle de l'or; mais on sait que les enlumineurs en avaient moins souvent besoin ⁴.

On ne s'étonne plus, quand on a vu par le menu la série de précautions et d'opérations pratiquées par ces travailleurs opiniâtres, qu'ils soient arrivés à donner à leurs œuvres l'éclat et la solidité de la peinture à l'huile. Et pourtant, quand cette série était épuisée, quand la miniature était achevée, tout n'était pas fini : restait le vernissage. Le vernis le plus usité se composait encore de gomme arabique, de blanc d'œuf battu avec l'éponge, d'eau claire adoucie par une faible dose de miel, le tout dans des proportions minutieusement déterminées. On avait soin de l'essayer à l'avance sur un bout de parchemin et sur le doigt : s'il faisait des crevasses, c'est qu'il n'y avait pas assez de miel; s'il adhéraît au doigt, c'est qu'il y en avait

usité chez les artistes byzantins et romans; les Persans ont renchéri en fixant par-dessus l'or des émeraudes et des moitiés de perles. Voy. le *Nouveau traité de diplomatique des Bénédictins*, II, 106; Labarte, *Hist. des arts industriels*, II, 180; F. Denis. Introd. au livre de prières de Ch. Mathieu, II, 219; *Magasin pittoresque*, XXVI, 254.

1. Cette première écriture se traçait en rouge ou en carmin, d'après les bénédictins (*Nouv. traité de diplom.*, II, 109) et d'après M. Bordier (*Catal. des manuscrits grecs décorés de peintures*, p. 103); mais la couleur rouge n'était qu'un des éléments de cette composition.

2. Voy. notamment les recettes données dans le traité anonyme du ix^e siècle, publié par Muratori, *Anti. Ital.*, II, 375, 385.

3. N^o 15.

4. *Ibid.*

trop. Alors on le corrigeait; puis on l'étendait, soit sur les ombres seules, soit sur l'ensemble de la miniature, mais de préférence sur le travail du pinceau. Ce vernissage était encore une pratique commune aux enlumineurs et aux peintres ¹. Après cette opération complémentaire, l'artiste pouvait enfin livrer son ouvrage.

IV.

INSTRUMENTS DE L'ENLUMINEUR.

L'atelier de l'enlumineur et celui du peintre en général ressemblaient, ai-je dit tout à l'heure, au laboratoire d'un alchimiste. En effet, outre les matières multiples qui entraient dans la composition de ses couleurs, de ses enduits et de tous les éléments de la détrempe, outre les argiles, les métaux, les herbes, les minéraux, les sels, les acides, les œufs, les colles, les gommes, le miel, le sucre, les peaux de bêtes, les poissons desséchés, il devait avoir sous la main une quantité d'objets et d'instruments rappelant vaguement, à l'esprit des profanes, les mystères des sciences occultes. Ici, des fourneaux allumés; là, des réservoirs pour la cendre, pour la chaux, pour le plâtre, pour la terre de jardin et pour d'autres substances moins propres. Çà et là, des sarments de vigne, des branches de chêne et de saule, traînant par terre; puis des linges étendus, des morceaux d'étoffe, des planchettes de bois, des plaques de marbre, des mortiers de pierre, des vases, des bœux, des récipients de toute forme et de toute espèce et, sur les tables ou les pupitres tenant lieu de chevalets, les nombreux outils du métier ². Passons en revue les principaux.

Le premier ustensile, et le plus indispensable, est le pinceau (*pincellum*, *pinzellum*). Il y en a un certain nombre. Les uns sont chargés de couleur, les autres d'or, les autres d'enduits variés. Ils sont munis d'une haste pointue, et l'artiste les retourne parfois en travaillant, comme l'écrivain retournait son stylet, pour tremper cette pointe dans la gomme ou dans le miel. Quelques pinceaux, à destination spéciale, sont en forme de goupillon (*pincellum situlare*, de *situla*, vase contenant l'eau bénite); tel est celui qui sert à battre le blanc d'œuf ³.

1. N° 30.

2. Nos 7, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 18, 20, 31, 32, etc.

3. Nos 13, 14, 17, 30, 31.

La plume d'oiseau (*penna*) est employée concurremment avec le pinceau pour l'exécution des lettres et des ornements, pour l'application de l'or et des caustiques servant à le fixer, pour les esquisses, etc.¹. A côté d'elle, on trouve le roseau fendu (*canna scissa*); mais l'antique *calamus* est tombé de la main des clercs dans celle des artisans : il ne sert plus à écrire; il est plongé, lui aussi, dans l'albumine ²!

Voici maintenant de minces baguettes et de gros bâtons (*bacula*), secs et propres, destinés à agiter les liquides ou les corps gras exposés au feu. Voici une collection de lames tranchantes et de couteaux (*cultella*), celui-ci pour racler de la poussière de marbre ou du bois de brésil, celui-là pour gratter sur le porphyre le plâtre ou le bol d'Arménie; d'autres pour tailler l'or, l'argent; d'autres, plus acérés, pour raser et aplanir les dernières aspérités du métal bruni. Souvent un éclat de vitre, un morceau de verre quelconque remplace le couteau qui manque³. Puis la fameuse dent de loup, qui n'est parfois qu'une dent de veau, si utile pour donner à l'or tout son poli, mais d'un emploi si scabreux; la pierre d'améthyste ou l'*amatitre* comme disaient nos pères (*lapis amatiti*), destinée au même usage, et plus dure encore; le pied de lièvre, que l'on passe après sur le parchemin, afin de l'émonder et de l'adoucir; l'éponge, la véritable éponge de mer (*spongia marina*), qui doit être neuve, fraîche ou du moins bien lavée; le coton (*bommax* ou *bommix*), que nous avons vu servir dans l'application des feuilles métalliques, et qu'un autre passage du traité nous montre séjournant, dès cette époque, au fond des encriers (*sicut bommax in calamario cum incaustro*)⁴.

Les étoffes qui ornent l'atelier ne sont point, comme aujourd'hui, des tentures : ce sont tout simplement des toiles (*canapi peciæ*), des draps de lin (*panni lini*), des morceaux de soie (*panni serici*), des mouchoirs (*sindones*), plutôt usés que neufs, car ils n'ont d'autre destination que de recevoir des sucs d'herbe ou des liquides colorés, de s'en imprégner, de les conserver et surtout de les passer (*colare*), d'où leur nom générique de *colatoria*. La finesse, la force, la propreté, sont toutes les qualités que l'artiste leur demande. Le même liquide est ordinairement passé à plusieurs reprises au travers de ces tissus. Et parfois, quand la matière utile est celle qui reste sur le linge, celui-ci, afin de la garder plus intacte, est tout simplement mis à sécher

1. Nos 1, 20, 31, 32.

2. Nos 13, 17.

3. Nos 7, 12, 13, 26, 32.

4. Nos 13, 13, 17, 21, 28, 31.

entre les feuillets d'un livre. J'aime à croire que l'enlumineur ne traitait pas avec ce sans gêne les volumes illustrés par son pinceau, ni même ceux qu'avait décorés le pinceau de ses confrères¹.

Les mortiers et les tables sur lesquelles sont broyées les couleurs ou les substances colorantes sont généralement en porphyre (*porfria*, ou *porfida*, de l'italien *porfido*). Mais on appelle volontiers des porphyres tous les objets de ce genre, quelle qu'en soit d'ailleurs la matière, et dans le nombre il s'en trouve au moins quelques-uns en simple pierre. Il y en a également en marbre ordinaire, et d'autres en airain. Des plaques de marbre de diverse grandeur servent aussi à la mixture, à la trituration ou à la dessiccation des mêmes substances².

Les vases ont des emplois aussi variés que leur forme. Il y a des espèces de godets (*vasella parva quibus pictores utuntur*), contenant chacun une couleur différente, et où l'enlumineur, après avoir opéré les mélanges du dernier moment, puise directement avec son pinceau ; car il n'a pas de palette, et il la remplace, soit par ces godets, soit par des morceaux de vélin inutiles, où il fait au besoin ses essais. Mais il enferme aussi ses couleurs dans de petits sachets de parchemin, dont la tradition, comme on le sait, s'est longtemps perpétuée ; et, de plus, il a, pour les dissoudre ou les conserver, des coquilles naturelles (*coquillæ marinæ*, *coquillæ piscium*), dont l'usage ne s'est pas perdu non plus. Des flacons bouchés contiennent les enduits, les bitumes, les acides, les sels. Ils sont généralement en verre et en forme d'ampoule (*ampulla vitri*), c'est-à-dire qu'ils ont un cou large et court. Quelques-uns cependant sont faits pour aller au feu, et ceux-là sont plutôt en terre cuite vernissée. C'est ainsi, du moins, que j'entends le qualificatif de *vitreatum*, appliqué par notre artiste anonyme à une quantité de récipients, de bassins et d'écuelles. En effet, l'on rencontre deux ou trois fois sous sa plume les termes de *vas* ou *vasellum terreum vitreatum*, et cette expression ne saurait désigner des vases de verre, qu'il appelle d'ailleurs constamment *vasa vitri*. Il est donc plus probable que, même en l'absence du mot *terreum*, elle désigne des poteries revêtues de cette espèce d'émail ou de vernis dont on recouvre, encore aujourd'hui, la plupart de nos pots de terre cuite : cet enduit protégeait à la fois le contenant contre les atteintes du feu, et le contenu contre l'odeur ou l'altération que pouvait produire le contact de la terre ; c'est pourquoi l'auteur du traité recom-

1. N^{os} 7, 10, 11, 12, 18, 19, 20, 23.

2. N^{os} 8, 10, 11, 12, 14, 20.

mande à chaque instant de ne pas employer d'autre sorte de vase ¹.

Il nous parle cependant d'un flacon de verre qui doit être mis dans le fourneau : c'est l'ampoule où se prépare l'or mussif; mais il a soin d'expliquer que ce vase est préalablement luté avec une couche de bonne argile, épaisse d'un doigt, renforcée encore par du crottin d'âne et de la *zimatura* ou cimature, débris de laine provenant de la tonte des draps (il y a encore à Naples le *vico degli Azzimatori*), et que, pour surcroît de précaution, on le place au feu avec une boule percée (*pila forata*). Cette description indique bien un cas exceptionnel. Les cornues dont il est fait mention ne vont pas dans le fourneau : elles servent seulement à distiller ou à conserver les préparations chimiques. Du reste, ces récipients en forme de corne ne sont pas tous en verre : il y a avec eux des cornes naturelles, et notamment des cornes de bœuf ².

La terre cuite figure encore dans le matériel de l'enlumineur sous la forme de couvercles détachés, mis sur les vases au feu, de briques creuses pour faire sécher certains amalgames, etc. Nous trouvons enfin chez lui des urnes de pierre, pour recueillir et garder l'eau de pluie, des bassins de laiton, pour faire le noir de fumée, et des vases servant uniquement de mesures pour les liquides. Comme notre artiste est Italien, il se sert, entre autres, de la *petita*, mesure citée par Du Cange comme usitée, précisément vers l'an 1300, chez les Romains, et qui aurait tiré son nom d'un certain *Pætus* ³. Quant aux mesures de quantité pour les corps solides, il se contente le plus souvent de grains de blé, de fèves, et d'autres éléments de comparaison empruntés à la nature. Les poids mis dans le plateau de sa balance sont surtout l'once ⁴ et la drachme, qui en est la huitième partie, car il n'a guère à peser que des doses minimales. Mais ici nous sortons du cercle des instruments du métier pour tomber dans le domaine du mobilier ordinaire ⁵.

1. Nos 4, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 30, 31, 32. *Vas vitreatum quod sustineat ignem* (n° 12). Deux fois seulement, la préférence est donnée à des vases de terre cuite *non vitreata*; mais c'est pour une opération de coulage, et non de chauffage (n° 7). Du Cange ne donne pas cette acception du mot *vitreatum*.

2. Nos 8, 20, 23, 24, 32.

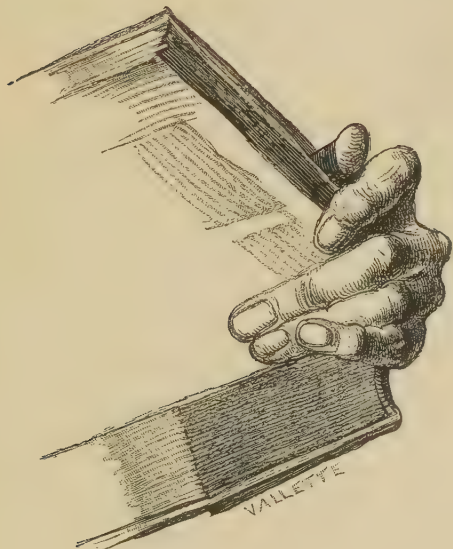
3. Du Cange, au mot *Petitum*. M. Salazaro lit *pencta* au lieu de *petita*, et il traduit par *pinte*; mais cette forme du mot *pinta* est bien invraisemblable.

4. Il faut remarquer que, dans le manuscrit, le mot *uncia* est exprimé par un signe équivalent à peu près à deux virgules superposées, séparées par un trait horizontal ⁽²⁾. Les traités de paléographie devraient donner toutes les abréviations se rapportant aux poids et aux mesures peu connus.

5. Nos 4, 7, 8, 12, 13, 17, 20.

Telles sont les notions variées que fournit la lecture de l'*Art d'enluminer*. Assurément je n'ai pas la prétention d'en avoir extrait toute la substance; mais l'analyse qui précède suffira, je l'espère, pour attirer l'intérêt des archéologues sur une source aussi neuve et aussi féconde. Elle doit suffire aussi pour assurer à l'obscur auteur de ce manuel technique une place distinguée dans la petite phalange des travailleurs et des chercheurs obstinés qui ont frayé la voie au grand art moderne.

A. LECOY DE LA MARCHE.



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE



RIEN que l'Exposition d'Anvers et ses splendeurs contemporaines aient tenu la première place dans les préoccupations de l'année 1883, on aurait tort de ranger celle-ci parmi les non-valeurs, envisagée au point de vue de l'art ancien et des travaux auxquels il a donné naissance.

En temps ordinaire, l'attention publique se fût certainement portée d'une façon plus directe sur quelques faits bien dignes de prendre date dans les annales de la curiosité.

Ce n'est déjà pas chose indifférente, à coup sûr, que la création, en quelque sorte simultanée, de deux musées d'art ancien, le premier à Anvers, l'autre à Gand.

Pour se rendre un compte précis du caractère et de l'importance de ces réunions, il faut dire que leurs éléments constitutifs sont empruntés au patrimoine des Hospices et se trouvaient répartis entre un certain nombre d'établissements charitables, sans nul profit pour le public. On a beau être passionné pour les choses d'art, et si amoureux que l'on soit du pittoresque, c'est chose médiocrement alléchante d'avoir à se faufiler entre des lits d'hospice et d'hôpital pour apprendre à connaître des productions de la vieille École.

C'est pourtant le cas dans nombre de villes flamandes, et à Bruges, même, n'est-ce pas encore à l'hôpital Saint-Jean qu'il faut se rendre pour être admis à contempler quelques-uns des plus purs chefs-d'œuvre de Memling ?

Les Hospices constituent une puissance terriblement jalouse de son autonomie. A Anvers, il ne fut point possible d'arriver à un accord pour faire figurer leurs tableaux dans le Musée même et, pour en finir, l'on prit le parti d'en former une petite galerie spéciale, fort bien aménagée d'ailleurs, dans l'ancienne chapelle de l'orphelinat des filles. Aussi bien, il y avait une vingtaine d'années que la chose était à l'état de projet et avait été formellement décidée, sur le rapport d'une commission aux travaux de laquelle le baron Leys prit encore part.

Comme valeur d'ensemble, je crois bien que ce petit Musée n'a pas répondu précisément à l'attente et il y aurait autant à redire qu'à dire si l'on voulait, le catalogue en main, discuter chacune des œuvres exposées. Ce catalogue est chose d'autant plus invraisemblable qu'Anvers a donné le signal de la rédaction scientifique des livrets de musées. Quoiqu'il en soit, la part faite de ce que j'appellerais volontiers le douteux, si la médiocrité n'en était par trop apparente, il reste cer-

tains morceaux absolument dignes de l'attention des plus sérieux connaisseurs et dont il faut grandement se féliciter de voir la conservation mieux garantie.

La *Chronique des arts* a donné autrefois un aperçu des œuvres destinées à prendre place dans le Musée des Hospices, dont je me borne d'ailleurs à recommander la visite. C'est chose peu commune, en effet, de rencontrer un triptyque de l'importance du *Jugement dernier* de Bernard de Bruxelles, une des œuvres les plus considérables, sinon des plus belles du Maître et l'une des rares, dont Van Mander fasse mention, avec ce renseignement curieux que le peintre avait fait, au préalable, dorer ses panneaux.

La *Sainte Élisabeth* de Martin Pepyn, qui n'émane point d'un maître, bien que Van Dyck ait donné place à son auteur dans l'*Iconographie*, est pourtant l'œuvre marquante d'un artiste à étudier, pour qui veut bien connaître l'École d'Anvers.

À ce dernier point de vue, surtout, il importe de considérer deux tableaux attribués à Adam van Noort, et qui ne sont pas faits pour tirer de leurs incertitudes les historiens de Rubens, auxquels Van Noort a joué le mauvais tour de prolonger son existence au delà de celle de son illustre élève.

On a pu voir à l'Exposition rétrospective d'Anvers, en 1877, un admirable et très original portrait de Simon de Vos par lui-même. Enfin, passant sur nombre d'attributions fantaisistes, il reste un petit groupe de primitifs qui méritent bien d'être étudiés.

Ne perdons pas de vue, cependant, que les réunions de cette espèce doivent doubler d'intérêt par les renseignements qu'elles nous procurent sur l'art local. On n'a pas toujours la bonne fortune de rencontrer une collection de tableaux d'origine à peu près certaine, et il appartient à la valeur éprouvée des érudits anversois de substituer aux attributions de haute fantaisie l'indication précise des actes de donation.

Le nouveau Musée gantois est avant tout archéologique; à ce titre, il emprunte une grande valeur au fait que peu de villes belges sont aussi riches encore en souvenirs du passé que la cité d'Artevelde. Les collectionneurs gantois étaient jadis célèbres et bien que ceux d'aujourd'hui le leur cèdent, la tradition, en pareille matière, est chose toujours respectable.

Il y a plus de cinquante ans que fut d'abord décidée la création de ce Musée, et Dieu sait de quelles richesses l'a privé ce demi-siècle d'inaction. Toutefois, à ne le prendre que tel qu'il est, on peut l'envisager comme remarquable à plus d'un titre.

Installé dans l'ancienne église des Carmes chaussés, dont la voûte de bois est elle-même des plus curieuses, il a obtenu en abondance la place et la lumière. La répartition des objets a été faite avec toute l'intelligence voulue par le conservateur M. Van Duyze, un antiquaire distingué, et nombre d'amateurs gantois ont consenti, avec une parfaite bonne grâce, à déposer temporairement au Musée les curiosités d'intérêt local qu'ils détenaient.

Inutile de dire que parmi les objets les plus précieux et les plus anciens de la collection figure le fantastique dragon de métal que l'on prétend avoir été emporté de Constantinople, en 1204, par les Croisés. Il n'en est pas moins vrai que les soldats de Philippe d'Artevelde le prirent aux Brugeois en 1382 et que le nouveau palladium prit place au sommet du beffroi à dater de 1443. Curieux et barbare témoin de bien des faits notables, après avoir été plusieurs fois restauré, il jouit maintenant de ses invalides dans le Musée communal.

D'admirables plaques tombales de cuivre gravé, des armes, des meubles, des faïences, des tentures, des ustensiles et instruments de tout genre — voire même un ensemble très curieux d'instruments de chirurgie du xvi^e siècle — des heurtoirs et pentures de portes des diverses villes flamandes, un monde de choses, enfin, procurent autant de plaisir au curieux que d'éléments d'information à l'historien.

C'est chose salubre, assurément, de montrer à la foule le respect qui doit environner les témoignages encore vivants des siècles disparus, ce respect qui eût sauvé de la destruction bien des merveilles en se manifestant d'une manière un peu moins tardive. Quel dommage, aussi, que les meilleures choses de la collection Onghena aient été enlevées au pays !

Soyons juste; il n'a point tenu à l'État que ce précieux ensemble ne passât dans son musée et je pense bien que l'écho du tapage que fit la cession à l'étranger des pièces d'élite de la collection, sera venu jusqu'à Paris. Hélas ! l'*argumentum ad crumenam* triomphait une fois de plus.

Je m'abstiendrais de faire ici de l'histoire un peu ancienne déjà, si la vente Onghena, proprement dite, n'avait eu lieu le 19 octobre, livrant aux enchères ce qui restait au vieil orfèvre-graveur. Il y avait encore d'assez bonnes choses dans tout cela, mais dépréciées, tout naturellement, par le souvenir des merveilles disparues.

Pour clore le chapitre des musées spéciaux, je puis ajouter que Bruxelles organise le sien, auquel sera offert, comme local, l'imposant édifice connu sous le nom de Maison du Roi et qui fait face à l'hôtel de ville.

Reconstruit avec beaucoup d'entente, d'après les vieux plans, par l'architecte de la ville, M. Jamaer, ce bel ensemble architectural répondra bien à sa destination. On y placera les tableaux donnés à la ville par M. Wilson avec l'adjonction d'autres œuvres acquises à l'aide d'un legs de trois cent mille francs, provenant de la même source, et l'administration communale a fait récemment l'acquisition de tout l'ensemble de dessins des vieux quartiers, maintenant disparus, exécuté d'après nature, avec la plus rare précision, par J.-B. van Moer.

La municipalité est, par elle-même, fort riche en objets de tout genre se rattachant à l'histoire locale, et quand elle aura son musée propre, nul doute qu'on ne le voie s'accroître assez vite, soit par des achats, soit par des dons.

Qui ne sut se borner, ne sut collectionner.

En effet, celui dont l'attention et les désirs se concentrent sur des objets d'une époque ou d'un genre déterminé, a le rare privilège de pouvoir, s'il agit dans un milieu favorable, rassembler bien des choses curieuses. Bruxelles, notamment, possède quelques collectionneurs de choses bruxelloises auxquels leurs investigations ont permis de rassembler pas mal de souvenirs curieux. Il est à souhaiter qu'en dehors de ce que la ville possède déjà, elle s'enrichisse à titre gracieux d'une partie de ces reliques.

Force est bien de reconnaître que le collectionneur belge a paru, jusqu'à ce jour, attacher un prix médiocre à voir son nom se transmettre à la postérité par le concours qu'il prête à l'accroissement des galeries publiques. Je crois même qu'à tout prendre, ces dernières trouveraient plutôt désavantage qu'avantage à traiter avec les particuliers. La notoriété et la bonne installation des musées contribueront certainement beaucoup à leur valoir la générosité, actuellement trop rare, des amateurs.

Ce ne sera là, du reste, qu'une des conséquences de la diffusion du goût, de la connaissance, tout au moins du respect des œuvres du passé. Il est permis, je crois, de les considérer comme en progrès, et le Congrès national d'archéologie tenu à Anvers, au mois de septembre, n'est pas sans fournir, à cet égard, une constatation fort intéressante. A cette réunion qui se tenait sous les auspices de l'Académie d'archéologie, dont le siège est à Anvers, chacun des cercles locaux avait délégué un ou plusieurs membres et l'assemblée s'est trouvée être exceptionnellement nombreuse.

L'objet essentiel était de jeter les bases d'une fédération des diverses sociétés de la Belgique et des provinces limitrophes, chose moins facile à amener qu'il ne semble à première vue dans un pays où la puissance communale forme, en quelque sorte, la base des institutions. Il fallait laisser à chaque cercle sa libre initiative, son caractère propre, tout en faisant de l'unité un élément nouveau de force.

Par l'institution d'un Congrès annuel, les travailleurs se trouveront directement en rapport avec le noyau d'hommes les mieux en état de juger leurs œuvres en pleine connaissance de cause et toutes les questions d'un intérêt général seront débattues avec l'autorité requise, en même temps qu'il sera fait justice des erreurs, beaucoup plus faciles à propager qu'on ne le pense, en matière d'attributions. Il ne faudrait pas être surpris de voir la fédération donner naissance à un inventaire sérieux des richesses artistiques réparties entre les diverses provinces.

Souvent projeté, ce travail d'importance première reçut un commencement d'exécution en 1848, par la publication d'un volume consacré à la Flandre occidentale. L'œuvre ne répondit pas à son but et ne fut jamais poursuivie. C'est le résultat ordinaire des travaux médiocres de paralyser les initiatives.

En attendant le compte rendu officiel du Congrès, actuellement sous presse, M. de Marsy a donné dans le *Bulletin monumental* un résumé des débats qui a le double avantage de l'exactitude et de la compétence. M. Georges Lafenestre a éclairé plus d'une fois les discussions de renseignements auxquels son expérience et son autorité devaient naturellement donner un grand prix.

Bien que le Congrès ne fût que préparatoire on y est venu, par la force des choses, à examiner des points d'intérêt pratique, fort dignes d'être résolus. Il en est un, notamment, qui pourra surprendre le lecteur français, je veux parler de la participation plus ou moins licite des dépôts publics aux expositions.

Plus d'une fois, en effet, on a vu les organisateurs d'expositions rétrospectives solliciter le concours du gouvernement et l'obtenir. C'est ainsi que l'on a pu voir à l'Exposition de la musique, organisée à Londres, un assez bon nombre d'instruments anciens empruntés au Musée du Conservatoire, et je n'ai pas besoin de dire avec quel sentiment d'indescriptible angoisse on apprit que le feu avait éclaté au South-Kensington.

Il y avait bien là de quoi donner à réfléchir et le Congrès m'a semblé faire bon accueil aux paroles des orateurs qui se sont prononcés pour l'abstention radicale des collections publiques.

C'est chose évidente, au surplus, que la nécessité de faire prévaloir l'intérêt de tous sur celui de quelques-uns, si agréable et instructif que puisse être le rapprochement des objets de même nature. Ce rapprochement n'est, en dernière analyse, qu'un danger de plus, puisqu'il ne ferait que rendre plus déplorable la destruction des objets représentés.

Et quelle sera la position du *conservateur* qui, après avoir entouré de toutes les précautions imaginables les œuvres confiées à sa garde, verra passer en d'autres mains le soin d'une conservation dont il est logiquement appelé à répondre ?

C'est à Namur que se tiendra le prochain Congrès d'archéologie. Si le siège mémorable de 1692 n'a laissé à la ville aucun monument d'importance sérieuse, en revanche elle possède un Musée archéologique de toute première importance, arrangé avec un goût parfait.

La Société centrale d'architecture prépare sa deuxième exposition rétrospective. La première, tenue au palais des Beaux-Arts, il y a une couple d'années, eut un succès de bon aloi. On se doutait à peine des richesses encore conservées dans le pays, et les organisateurs se déclarent en mesure de faire aussi bien cette fois, sinon mieux, que la précédente.

Le Musée de Bruxelles, désormais rendu accessible par le grand escalier de marbre, entièrement reconstruit, s'est accru dans ces derniers temps de quelques œuvres dignes d'être remarquées, sinon pour leur très haute valeur artistique, du moins pour l'intérêt qu'elles présentent, envisagées au point de vue de l'histoire. Je n'ai plus à vous entretenir du dernier Nicolas Maes, la *Liseuse*, une des œuvres considérables du Maître et que ses qualités d'exécution signalent dès l'abord.

Il y a parmi les œuvres nouvellement exposées, un *Intérieur* de Van Tilborgh, signé mais non daté. A n'en pouvoir douter nous avons ici une réunion de portraits.

Dans le calme intérieur où nous transporte l'artiste, le gouvernement appartient à la mère de famille. Perchée sur sa chaise, droite et rigide, un carreau de velours sur les genoux, elle semble jeter un ordre à la servante placée derrière elle, sans perdre de vue les fillettes qui, sous sa direction, s'exercent aux travaux manuels. Les fils, vêtus de la rhingrave, sont aux côtés du père et, sous sa dictée, annotent la valeur des pièces de monnaie dont il constate le poids à l'aide du trébuchet. L'aînée des demoiselles est au clavecin, sur la tablette duquel on peut lire la devise si vraiment de circonstance : *Concordia res parvæ crescunt, discordia maximæ dilabuntur*.

Peinture honnête et conçue dans ce ton clair et riant affectionné par Chardin.

Voici un portrait de vieillard, à mi-corps, écrivant, œuvre du xvi^e siècle, très proche, par la manière, de Bernard van Orley. La facture n'est pas très puissante, mais nous y retrouvons le caractère et la netteté du type et des accessoires, ces derniers particulièrement nombreux et intéressants. Il y a là des lettres et documents auxquels le peintre attache trop d'importance pour qu'ils ne puissent fournir sur le personnage qu'ils environnent des indications révélatrices.

Mais une acquisition de tous points excellente est une petite *Vue d'Anvers*, prise du haut des remparts, signée Hans Bol et datée de 1575.

Ce tableau, qui provient de la collection Van den Hecke, vendue à Bruxelles, à part son très réel mérite d'exécution, constitue l'unique tableau signé, de Hans Bol, figurant jusqu'à ce jour dans un musée. Avec la galerie Suermondt, le Musée de Berlin est entré en possession d'un tableau du Maître, mais il n'est point signé.

Natif de Malines, Hans Bol abandonna sa ville natale en 1572, après le pillage par les Espagnols, et vint se fixer à Anvers où il reçut le droit de bourgeoisie en 1574 et ne tarda pas, dit Van Mander, à changer de manière et de sujets, pour dérouter les entreprises des copistes.

L'extrême minutie du petit tableau du Musée de Bruxelles, nous fait voir le peintre déjà fort proche de la miniature qui devint, peu après, son genre exclusif; cette circonstance explique la rareté de ses tableaux.

La maison Hanfstängel de Munich, vient de lancer la première série de quarante reproductions photographiques des tableaux du Musée de Bruxelles. Ces planches, de très grand format, sont véritablement excellentes; je doute que l'on pût faire mieux. Les œuvres primitives sont rendues dans la perfection et il est fâcheux, voyant les services que l'on peut attendre de pareils éléments d'information, que le prix soit de nature à faire hésiter bien des acheteurs.

Des planches de moindre format, et d'un coût moins élevé, ne peuvent manquer de trouver un débit facile. Il ne serait peut-être pas mauvais que les directions des divers musées s'entendissent pour arriver à l'unité de format des reproductions photographiques.

Votre *Chronique* a déjà annoncé que M. Franz Meerts vient d'achever pour le gouvernement la copie, de la dimension de l'original, du grand triptyque de la *Nativité* de Hugues Van der Goes, conservé au Musée de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova à Florence.

Ce vaste ensemble, mieux connu sous le nom de retable des Portinari, a été rendu avec beaucoup de soin. Les portraits de Tomaso Portinari, de sa femme et de leurs enfants, constituent la partie la mieux venue; circonstance d'ailleurs explicable, Van der Goes lui-même paraissant avoir donné des soins particuliers à ces images d'un fort beau style.

Il s'en faut que l'œuvre originale soit empreinte du sentiment élevé qui caractérise les pages de Van Eyck, de Van der Weyden, surtout de Memling. Rien de plus maladroitement agencé que la composition centrale, où l'Enfant Jésus est couché tout nu sur la pierre; rien de plus inerte, de moins gracieux que le type des anges, splendidement vêtus, que le peintre place en adoration autour du nouveau-né.

En revanche, il s'élève à une rare puissance de traduction quand le modèle pose devant lui et ses figures de bergers peuvent être qualifiées d'inimitables, un mot qui n'épouvante en aucune sorte M. Meerts, j'ai hâte de le dire.

Sa réputation comme copiste n'était d'ailleurs plus à faire et le gouvernement lui avait confié, déjà, la reproduction du tableau attribué à Jean Van Eyck au Musée de Prado : le *Triomphe de l'Eglise*. Cette copie est au Musée de Bruxelles.

Si le triptyque de Van der Goes a frappé quelques personnes par une certaine dureté d'accentuation, par un coloris généralement gris et froid et par une certaine prédominance du noir dans les demi-teintes, tout cela existe au même degré dans la peinture originale, passablement malmenée par ce qu'il est convenu d'appeler, par euphémisme, les restaurateurs.

Je remets à une prochaine lettre l'analyse de quelques travaux d'érudition de date récente. Les lecteurs de la *Gazette* auront en même temps l'avantage d'être renseignés sur d'autres œuvres dont la publication, annoncée depuis un certain temps, ne saurait être de beaucoup différée.

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITION D'ŒUVRES DES MAÎTRES ANCIENS A L'ACADÉMIE ROYALE



MOINS étendue que ses devancières, moins éclatante à certains points de vue, l'Exposition de 1885-86 à la Royal Academy peut cependant être comparée, pour l'intérêt qu'elle excite, aux seize exhibitions analogues qui, régulièrement, d'année en année, ont été réunies dans ces mêmes salles. Outre l'attrait qu'offrent quelques chefs-d'œuvre peu connus, même de réputation, du public anglais, l'Exposition actuelle se distingue par un ensemble suffisamment complet des œuvres d'un remarquable artiste provincial, Joseph Wright — plus connu sous le nom de « Wright of Derby » — auquel on sera désormais tenu d'accorder une place à part après les maîtres plus célèbres et plus éblouissants, ses contemporains.

Aux yeux de bien des connaisseurs, le point d'attraction de toute l'Exposition est dans la réunion très nombreuse et très variée des aquarelles de Joseph Mallord Turner, à laquelle on a eu le bon goût de consacrer une salle entière et complètement séparée. Moins distinguée comme ensemble, moins révélatrice peut-être des plus rares qualités du grand artiste que la fameuse collection de M. Ruskin, exposée et dispersée il y a quelques années, cette série bien plus nombreuse de paysages est cependant plus instructive et permet mieux de suivre les métamorphoses de sentiment et de métier par lesquelles le Maître a successivement passé.

La salle consacrée aux primitifs italiens et flamands renferme comme d'habitude, avec deux ou trois chefs-d'œuvre de qualité exquise, de nombreux panneaux qui nous offrent l'occasion de résoudre des questions intéressantes au point de vue de l'histoire de l'art.

On n'a aucune difficulté d'accorder la place d'honneur à la merveilleuse *Vierge adorant l'Enfant Jésus*, de Sandro Botticelli (à lord Wemyss), une véritable perle de la seconde manière du peintre. Comme dans le panneau du Louvre, auquel celui-ci est postérieur, la Vierge, vêtue d'un long manteau bleu, est représentée dans un bosquet de roses, non pas assise cette fois, mais agenouillée devant l'Enfant Jésus endormi sur un gazon semé de violettes et de fleurs de toute espèce. Le dessin du corps de l'Enfant, placé en biais, de la tête et des mains de la Vierge, nous montre le peintre à l'apogée de son talent. Rarement Sandro lui-même a

égalé le subtil accord de lignes et de sentiment qui brillé ici entre la mère et l'enfant; l'expression d'amour maternel de la Vierge, voilé cependant par une nuance mystique de soumission et de révérence, est exquise. Une autre œuvre d'un singulier attrait est le soi-disant portrait de la belle *Simonetta* (au colonel Sterling), attribué à tort au même peintre. La fascination incontestable qu'exerce sur le spectateur cette tête d'une belle Florentine n'est due qu'en partie à la qualité de la peinture : selon moi, on n'y découvre ni la main de Botticelli ni celle d'un autre Florentin de premier ordre; le dessin de la tête et des mains est loin d'être irréprochable, et le modelé quelque peu grossier de celles-ci exclut toute attribution à Sandro. Ce qu'on peut dire, c'est que l'auteur de ce tableau est Florentin, qu'il a subi l'influence de Pollajuolo et de Botticelli, tout en gardant dans sa manière quelque chose de personnel. L'expression voluptueuse et passionnée de cette figure dont la beauté est rehaussée par un riche ajustement de fantaisie, lui prête un grand charme et explique assez les louanges qu'on a prodiguées au tableau. Du reste, la tête ne ressemble ni à la *Simonetta* (?) du Pitti, ni au merveilleux portrait de Chantilly, attribué par les uns à A. Pollajuolo, par les autres à Piero di Cosimo. Une grande et imposante *Vierge avec l'Enfant* (à lord Wemyss), donnée à Andrea Mantegna, semble au premier abord mériter cette haute attribution, car la composition, les belles draperies d'une dureté sculpturale, le coloris remarquable — composé de tons verts argentés et de rouges adoucis, relevés d'ornements en or et de teintes d'un vert olivâtre — approchent de bien près du style du grand chef d'École, mais le dessin trop peu ferme, trop vide, des têtes de la Vierge et de l'Enfant Jésus, les formes pauvres des bras et des mains, ne peuvent émaner de son pinceau. Cependant, aucun artiste ferrarais ou vénitien connu ne s'est approché d'aussi près de la manière de Mantegna; nous avons devant nous l'œuvre d'un imitateur, presque d'un copiste — qui pourrait bien être ce Libéral de Vérone dont certaines productions à Milan, à Padoue et au palais Doria de Rome révèlent la préoccupation de suivre d'aussi près que possible les caractéristiques extérieures du grand Maître. Une intéressante *Madone avec l'Enfant*, trônant sur une estrade (à M. Heseltine), attribuée par son possesseur au Bramantino, n'est autre chose qu'une répétition d'une partie de ce grand tableau du Bréra où l'on voit la Vierge avec l'Enfant, entourée d'une compagnie d'anges et de saints, et adorée par le duc Frédéric d'Urbain — œuvre attribuée au problématique Fra Carnevale et approchant en tout cas de très près de la manière de Piero della Francesca. Une grande et belle lunette, le *Couronnement de la Vierge* (à M. Charles Butler), paraît appartenir à l'École de Sienne de la seconde moitié du xv^e siècle.

Lord Wemyss envoie aussi une attrayante *Madone avec l'Enfant Jésus*, de Lorenzo di Credi, panneau remarquable surtout par le fini de son exécution et sa bonne conservation, et par un sentiment recueilli qui le met au rang des meilleures œuvres du peintre. Une copie ancienne et peut-être contemporaine de la *Joconde* du Louvre est d'un travail comparativement grossier, surtout dans les mains, les draperies et le paysage; la figure a conservé un peu du charme merveilleux de l'original, et intéresse surtout parce qu'elle nous donne une vague idée de ce qu'a pu être le coloris du chef-d'œuvre de Léonard.

Un tableau, autrefois bien célèbre en Angleterre, est la *Vierge au bas-relief*, donné par M. Waagen et d'autres à Léonard de Vinci lui-même (à lord Monson). Cette « sainte conversation », qui nous montre la Vierge avec l'Enfant, le petit

saint Jean, saint Joseph et saint Zacharie, est un étrange pastiche. Le saint Jean, est celui de la *Vierge aux rochers*, l'Enfant Jésus fait penser à Raphaël, le saint Joseph à l'École d'Ombrie, et le saint Zacharie encore à Léonard. Seul le type de la Vierge révèle la personnalité du peintre, qui est sans doute Cesare da Sesto, de la main duquel il existe à Milan et à Pétersbourg des *Sainte Famille* presque semblables. Le tableau est, d'ailleurs, exécuté avec un soin extrême et ne laisse pas d'offrir un ensemble fort agréable.

Quelques spécimens choisis représentent très bien l'École vénitienne de la fin xv^e siècle. Un admirable Cima da Cornegliano, *Saint Roch et saint Sébastien* (au colonel Sterling), peut compter parmi les plus beaux qui existent en Angleterre : je n'entreprendrai pas, toutefois, de le décrire, parce que les beaux Cima ont tous entre eux une forte ressemblance de famille. Le très curieux portrait signé *Marchus Baxaiti F.*, nous fait voir un *Jeune patricien de Venise*, vu de face : l'influence d'Antonello de Messine, universelle à cette époque dans l'art du portrait, tel que le pratiquaient les Italiens du Nord, y est surtout à remarquer. Un autre panneau fort intéressant à plusieurs titres est l'*Adoration des Mages* de Carpaccio, signée : *Victor Carpathius MDXV*. Il mérite d'attirer l'attention parce qu'il est, à l'exception du tableau fort médiocre de la National Gallery, le seul échantillon authentique du Maître que nous possédions actuellement en Angleterre ; à moins que nous ne mettions au nombre de ceux-ci un *Embarquement de Catarina Cornaro* que possède sir Henry Layard. Ce n'est pas une merveille, ni même un tableau marquant dans l'œuvre de ce peintre d'une naïveté si personnelle, mais c'est, néanmoins, une œuvre intéressante, quoiqu'elle soit passablement endommagée, et remarquable surtout par les admirables portraits qu'elle renferme.

Parmi les œuvres de l'École flamande, la première place est incontestablement due au *Saint François recevant les stigmates*, de Jean van Eyck. Un examen plus détaillé de cette petite merveille m'a convaincu de la justesse de cette attribution, au sujet à laquelle je m'étais permis, dans la *Chronique*, d'exprimer quelques doutes. Tout récemment l'attention des connaisseurs a été tout particulièrement attirée sur ce panneau, et sur un petit tableau de sujet analogue au Musée de Turin (salle XII, n^o 313), à l'occasion de la découverte faite par M. H. Hymans du testament, en date du mois de février 1470, d'Anselme Adornes, homme d'affaires de Charles le Téméraire, dans lequel mention est faite d'un legs de deux *Saint François recevant les stigmates*, par Jean van Eyck¹. On a cru reconnaître dans le panneau actuel et dans celui de Turin les deux peintures auxquelles ce curieux document fait allusion. Ce qui fait douter quelque peu, au premier abord, du panneau de lord Heytesbury, c'est le coloris qui est riche, mais plus monotone que dans les œuvres connues du Maître. Le sujet, aussi, n'est pas de ceux qu'affectionnait le peintre, qui s'attachait surtout à la représentation des calmes béatitudes, et bien rarement à celle des scènes de la Passion ou des extases douloureuses. Cependant la merveilleuse exécution de la tête, des mains, de la draperie du saint, le détail étonnant et si bien compris des rochers du premier plan, et le ravissant paysage ayant une parenté marquée avec celui de la *Vierge adorée par le chancelier Rollin* du Louvre, sont autant de présomptions favorables. L'expression du saint est bien

1. On peut consulter sur cette question le travail de M. A.-J. Wauters, sur les *Deux saint François de Jean van Eyck*.

celle que lui aurait prêtée Van Eyck; elle exprime plutôt une joie céleste et tranquille que l'état d'angoisse extatique, inhérente au sujet.

Une *Descente de croix* attribuée au mystérieux peintre qui porte, à l'Academy, le nom de « Maître de Cologne », n'est autre chose qu'une copie ou variante d'école du célèbre tableau de Roger van der Weyden à Madrid, dont il existe une autre copie ou variante à Saint-Pierre de Louvain. Un intéressant et très expressif *Portrait de femme*, dénommé *Catherine d'Aragon* et attribué à Jean de Mabuse, révèle plutôt la main de Bernard van Orley. Un *Henri VIII* (à M. Hughes), grand portrait du roi, vu de face, est attribué tout naturellement à Hans Holbein le jeune; il faisait autrefois partie de la collection de Lee Priory. Ce tableau a souffert, et il ne rappelle que de bien loin l'exécution du grand portraitiste. On ne saurait admettre un moment que Holbein — scrutateur si subtil de la personnalité de ses modèles — soit l'auteur de cette peinture médiocre dont le faire minutieux n'a rien de touche magistrale. Après cet Holbein plus que douteux, mentionnons un authentique et intéressant Antonis Mor, le portrait d'une vieille dame qui porte ce titre de fantaisie : la *Femme du bourgmestre*.

Parmi les œuvres de provenance italienne, de la grande époque de la floraison, trône un célèbre Titien, le *Saint Sébastien* signé *Ticianus Faciebat MDXXIII* (à lord Wemyss). Cette toile rendue célèbre par la gravure et par les répétitions qui en ont été faites nous a causé une véritable déception, quoiqu'elle soit de la plus belle époque du peintre : l'attitude exagérée et vulgaire du saint, l'insignifiance de l'expression ne sont plus rachetées par les charmes de la couleur. Les chairs n'ont pas cet éclat, cette transparence qu'on s'attend à trouver dans une toile du Titien peinte à l'apogée de son talent. L'exposition nous en montre aussi une copie réduite qualifiée d'esquisse.

Une autre place d'honneur est occupée par un curieux tableau qui en est cependant assez peu digne, quoiqu'on l'attribue audacieusement au Véronèse (à M. Heseltine). C'est une vision du Christ de pitié entouré d'anges, apparaissant dans les nuages aux donateurs. Les têtes largement brossées de ceux-ci rachètent l'effet désagréable de ce tableau qui paraît sortir de l'atelier des Bassano et rappelle surtout la manière de Leandro. La collection comprend au moins deux spécimens authentiques du Tintoret : d'abord, un superbe portrait de sénateur, vu jusqu'aux genoux; puis une fort belle esquisse pour des *Noces de Cana*, remarquable surtout par l'impression pathétique que le peintre, devancier sur certains points de Rembrandt, le grand magicien, a su tirer de ses effets de clair-obscur.

De trois soit-disant Corrège que contient l'Exposition, un seul, une fort jolie *Sainte Famille* (à lord Wemyss), mérite la discussion; et celui-là paraît être dû à la main du Parmesan, dont il révèle clairement le coloris dur et le charme maniéré.

Le célèbre Velasquez du duc de Wellington, le *Marchand d'eau*, est surtout très important comme spécimen indubitable de la première manière du grand Maître, représentée aussi en Angleterre par la *Nativité* de la National Gallery. L'exécution, déjà au plus haut point ferme et magistrale, et le coloris sombre et quelque peu monotone, sont ce qui frappe surtout dans ce tableau caractéristique, qui manque d'ailleurs un peu d'intérêt et d'animation.

De Rubens, il n'y a rien de bon, ni même d'absolument authentique. En revanche, nous avons un merveilleux Van Dyck. Il a un double intérêt aux yeux

des amateurs par la signature qu'il porte : *Caval^r A Van Dyck Fe. a. 1634*, époque à laquelle le grand artiste, acclimaté en Angleterre, fit son dernier voyage dans les Pays-Bas. Ce portrait, qui appartient à M. Ayscough Fawkes, représente la *Duchesse d'Arenberg* avec son enfant. C'est un splendide portrait d'apparat, révélant partout la main du Maître, et combinant les tons argentés et les raffinements d'élégance de la manière anglaise avec quelque chose de la vigueur de la période flamande. L'artiste, en peignant ce morceau capital, a eu moins en vue la personnalité de ses modèles que la splendeur et la suprême distinction qu'il entendait donner à son œuvre.

J'ai déjà indiqué dans la *Chronique* la plupart des tableaux hollandais dignes d'une mention particulière. Il serait difficile de voir réunis dans une même salle trois Adrien van Ostade, plus remarquables que ceux qui ont été prêtés par Sa Majesté la Reine, par le duc de Wellington et par M. Alfred de Rothschild; mais il serait oiseux d'en faire la description; ils ne s'écartent point de la manière habituelle et des sujets traités par le peintre. Un grand paysage par Luc van Uden, avec personnages par Teniers le jeune, a été exposé par la Galerie nationale d'Irlande. Il porte la signature du premier de ces peintres. Cette imitation lointaine des paysages de Rubens, signée par son élève, est intéressante parce qu'elle fournit une preuve de plus de la source d'où proviennent maintes toiles médiocres et de facture timide, attribuées témérairement au Maître.

J'ai énuméré aussi les principaux ornements de la section de l'Exposition consacrée aux Écoles anglaises. On ne saurait trop louer le merveilleux portrait en pied de *M^{rs} Sheridan*, par Gainsborough (à lord Rothschild). La célèbre cantatrice, Élisabeth Linley, qui fut l'épouse malheureuse de Richard Brinsley Sheridan, nous apparaît dans toute la fraîcheur de sa beauté; cette tête divinement belle peut rivaliser avec tout ce que le peintre a produit de plus parfait; il s'en émane, je ne sais quoi de gracieux, de vif et de naturel; le paysage, indiqué à grands traits, encadre admirablement le personnage. Mais il ne faut pas regarder de trop près les draperies et les lignes du corps, indiquées sommairement et sans grand souci de la correction. On se souviendra que cette même beauté inspira à Reynolds une de ses œuvres les plus attrayantes, la célèbre *Sainte Cécile*. Parmi d'autres toiles endommagées et médiocres de Gainsborough, toujours le plus inégal des peintres, on distingue encore quelques charmants morceaux, entre autres une esquisse bien vivante de ses deux petites filles se lançant à la poursuite d'un papillon.

M. Alfred de Rothschild, grand collectionneur des portraits de Romney, envoie cette année une toile de la meilleure qualité, le portrait d'une toute jeune femme simplement vêtue de blanc et coiffée d'un énorme chapeau à plumes. Pour le charme tranquille et la distinction, sinon même pour la séduction de la couleur, ce portrait peut prendre place à côté des meilleures œuvres de Reynolds et de Gainsborough. Voici aussi, outre les fameux paysages de Constable, *The Hay-wain* et *Stratford Mill*, une admirable esquisse très largement brossée pour le grand tableau *Salisbury*, qui est au Musée de Kensington : c'est une véritable « impression » dans la meilleure acception du mot, pleine de fraîcheur et de vérité et d'un sentiment sain et vigoureux. Un charmant tableau de genre de la main d'un peintre éminemment national, mais hélas ! bien inégal, George Morland, est le *Tea Garden* popularisé par la gravure : c'est un des meilleurs spécimens de l'artiste.

Citons encore une œuvre célèbre de sir David Wilkie, intitulée *Invalides de Chelsea lisant la gazette qui annonce la bataille de Waterloo*.

La collection des œuvres de Joseph Wright de Derby (1734-1797), à laquelle j'ai déjà fait allusion, est indubitablement la plus complète que Londres aie vue en ce siècle ; mais il paraît qu'en 1783, le peintre, lui-même, en avait réuni une plus nombreuse encore, dans un local de Covent Garden, et que cette exposition, comprenait surtout les effets de nuit, à la Honthorst, qui lui ont valu, de son vivant, une véritable célébrité. Le tableau le *Planétaire*, qui fait partie de la réunion actuelle, et la *Machine pneumatique*, de la National Gallery, avaient figuré entre autres dans cette même exposition.

Il serait téméraire d'entreprendre, à la fin d'un compte rendu général, une description de la magnifique suite d'aquarelles, par Turner, dont j'ai déjà dit un mot.

Les plus célèbres collections des enthousiastes, qui ont voué à ce célèbre peintre, un culte spécial, ont été mises à contribution. Pour le moment, je dois me contenter de dire, que jamais il ne s'est offert d'occasion plus propice pour marquer définitivement, si toutefois cela est possible, la place exacte qui doit être accordée à l'évocauteur de ces étranges et poétiques visions. L'incomparable collection de tableaux à l'huile que possède la National Gallery, et que ce musée a récemment épurée et arrangée, offre au connaisseur, avec la collection actuelle, une occasion unique d'étudier l'œuvre de ce génie, si vaste, si turbulent et si souvent obscur, sur le compte duquel on ne sera probablement jamais complètement d'accord.

CLAUDE PHILLIPS.



CORRESPONDANCE DE BERLIN

EXPOSITION DE SCULPTURE POLYCHROME A LA NATIONAL-GALERIE



RACE à la persévérance du docteur G. Treu, directeur aux Antiques de Dresde et champion très érudit de l'idée polychrome en Allemagne, cette Exposition de sculpture en couleurs, promise depuis deux ans, nous est enfin ouverte. M. Treu avait déjà organisé une exposition de ce genre, il y a trois ans, à Dresde, consacrée surtout aux essais de MM. Kauer et Dietz, et avait fait à cette occasion une conférence qui, publiée sous le titre : *Devons-nous peindre nos statues ?* est devenue relativement populaire.

Comme il est décidément de tradition en Allemagne, notamment depuis un siècle, c'est encore une fois ici le « professeur » qui aura donné l'impulsion et préparé la besogne. L'artiste allemand est toujours porté à chercher la tutelle du livre ; il s'enthousiasme bien plus sur des textes que devant son outil. Et nous pourrions voir la statuaire allemande se précipiter ingénument dans la polychromie, sans autre transition entre cet art et celui de Thorwaldsen et Rauch que le noble réalisme de Reinhold et Karl Begas. En France, où est le théoricien qui prêche la polychromie en sculpture ? Et cependant Carpeaux, Falguière, Dalou et Rodin nous ont déjà presque blasés sur le dernier mot de la chair monochrome vivante et en action, et depuis plusieurs années un sourd mouvement nous porte à applaudir aux essais des Cordier, des Chartrousse, des Lefevre, des Cros, des Ringel et des Strasser.

Devons-nous peindre nos statues ? demande donc M. Treu. Et déclarant dès l'abord que c'est surtout de la décoration de nos appartements qu'il s'agit, nul ne songe, dit le conférencier, à voir surgir dans nos rues des statues peintes, dont notre climat ferait d'ailleurs prompt justice, sans compter leur piteux effet sur le fond terne de nos façades ; non plus qu'on ne songe à abandonner une matière et un procédé consacrés par le génie des maîtres. On veut simplement ouvrir un nouveau champ à la création artistique en sculpture, surtout en vue de ces intérieurs où nos yeux, fatigués des monotonies grises de la rue, ont le droit de s'égayer à toutes les ressources de la couleur. En effet, meubles, céramiques, tableaux, tapisseries, tapis, tentures, plantes et même calorifères de faïence, tout indique que nous voulons proscrire le blanc de nos maisons. Et cependant, ce ton blanc,



De
 De
 De
 De
 De

Mais, dit-il, ne
 d'après le tout, les
 un par l'autre, de
 De l'après-midi

VITRAUX DE CHANTILLY
LÉGENDE DE PSYCHÉ



*Ayant Psyché par mont et par rallée
Quis son amy, enfin s'en est allée
Vers le palais de Vénus triomphant,
Estimant bien y trouver son enfant.*

*Mais las ! au lieu d'y avoir reconfort,
Moquée fut et fessée bien fort
De par Vénus qui de dueil se gratoit,
De quoy assez chacun ne la battoit.*

nous le gardons encore dans les statues et statuettes de marbre ou de pierre que nous plaçons dans nos appartements.

Il y aurait, à ce propos, un amusant réquisitoire à dresser contre le brave public auquel s'adresse M. Treu. Public qui se pique d'aimer les arts et d'en vouloir ennoblir son existence et n'entend rien au delà de la Renaissance allemande dont on lui rebat les oreilles; mais hélas! aussi, public de parvenus qui, mis à même, par la force des événements, d'imposer au monde entier ses produits aussi bien que sa loi du bon marché, est en train d'acculer le noble goût français au pied du mur, c'est-à-dire à l'abdication de l'art pour l'art, s'il ne veut être absolument submergé sur le terrain économique. On n'imagine pas les entrepôts que ce public achalande : meubles fabriqués à la grosse, bronzes et bibelots passés au rifloir de la banalité mécanique, entre autres quatre vastes magasins qui ne vivraient pas à Paris et qui étalent ici toute une industrie de copies, non en plâtre franc, mais en terre cuite rose et en « pâte d'ivoire » insipide et douceâtre, des plus banals antiques, des mièvreries de Canova et de tous les sculpteurs modernes qui travaillent dans le *gemüth*.

Et cependant ce public est tout disposé à écouter et à suivre M. Treu, surtout quand ce professeur ajoute que ce qu'il propose là n'est pas pour ouvrir une voie révolutionnaire et nouvelle, mais simplement pour renouer et renouveler une tradition que les Grecs, nos maîtres et nos législateurs en esthétique, tenaient de l'Orient. Et M. Treu reprend devant lui ce procès bien jugé et refait, avec Quatremère de Quincy, Hittorf et Gottfried Semper, l'historique des fouilles qui ont convaincu de polychromie les œuvres grecques de l'Athènes de Périclès, aussi bien que celles de la décadence pompéienne, aussi bien les grands nus contemporains de la statuaire chryséléphantine que les petites terres cuites de Tanagra. Il présente ensuite des essais de restauration des morceaux antiques qui nous sont parvenus avec des restes de couleur, et aborde alors la question d'une statuaire polychrome franchement moderne.

L'idée des organisateurs de l'Exposition actuelle a donc été celle-ci : « Voici des bas-reliefs assyriens, des travaux de bronze, ivoire, bois, nacre, laque et or des Chinois et des Japonais, des figures en bois du ^{xv^e} au ^{xvii^e} siècle, des spécimens de l'art des della Robbia, du vieux Saxe et du vieux Berlin, et enfin des Tanagra et des restaurations de marbres grecs : vous voyez que nous ne sommes pas des révolutionnaires ignorants qui poussent à faire concurrence aux musées de cires, mais des amoureux d'art fort désireux de voir renouer une belle tradition rompue simplement par une méprise de la Renaissance. Maintenant, passez dans cette salle : des artistes qui ont crédit auprès de vous se sont laissé gagner à cette thèse; leurs essais vont vous donner une idée de la polychromie plastique de l'avenir. »

La partie rétrospective et la partie moderne se partagent équitablement le catalogue, à peu près 150 numéros chacune.

D'abord notre polychromie moderne n'a rien à voir avec celle de l'Extrême-Orient, avec celle des vieux bois, celle du Saxe, etc., qui constituent autant d'arts spéciaux et nettement définis. Elle n'aura rien à voir non plus avec la polychromie grecque et ne saurait pas plus s'autoriser de son exemple qu'elle n'entend certainement procéder de son esthétique. En effet, malgré ces Tanagra, que certains tiennent pour des réductions littérales de grandes figures, et malgré les restes de

couleurs sur d'importants marbres de la belle époque, il est évident que cette polychromie grecque n'était rien moins que réaliste, mais sommaire et abstraite, conçue, en un mot, dans le même esprit que le modelé et la tenue des œuvres auxquelles on l'appliquait. Notre modelé et notre tenue sont tout autres; tout autre sera notre polychromie, avec l'impérieux élément de notre toilette moderne et le trésor de matériaux et de trucs dont nous disposons. La question de simple curiosité écartée, cette partie rétrospective, fort incomplète d'ailleurs, est donc à peu près déplacée ici.

La partie moderne comprend : 1° des morceaux connus, conçus et exécutés comme monochromes et peints ensuite après coup, sans foi ni loi, et le plus grand nombre par un artiste différent, ce qui aboutit, en somme, à des œuvres d'exception, sortes de curiosités faites sur la commande d'amateurs excentriques et byzantins, fort intéressantes parfois peut-être à ce point de vue de dilettante, mais sans portée pour l'idée polychrome que cette exposition se proposait d'établir et de généraliser; 2° nombre de compromis, et des moins nouveaux, en bronze, bois patiné et faïence, qui ne font que déplacer la question sans même l'aborder; enfin, beaucoup de produits industriels, d'ordre absolument inférieur et du goût le plus navrant : bibelots viennois, marbres italiens et plâtres peints, bronzés, argentés ou dorés de dernière catégorie.

Trois œuvres de bonne foi, dont je parlerai plus loin, m'ont seules paru devoir être retenues, dans toute cette foire d'œuvres commerciales et disparates.

Kauer de Kreutznach, mort l'an dernier, fut le premier et le plus exclusif sectateur de la statuaire polychrome en Allemagne; nous avons ici à peu près tout son œuvre dans cet art : cinq morceaux. Kauer commence par dorer, et peint parcimonieusement, je vous assure, le morceau à polychromer, puis le peint franchement à l'huile, et alors, çà et là, aux endroits à rehausser, use sa couleur de façon à laisser reparaitre le bain d'or primitif. Un crucifix de grand chemin, observé par hasard près de Kreutznach, conduisit l'artiste à procéder ainsi. Ce crucifix avait été doré, puis grossièrement peint; la pluie et le temps avaient fait le reste. Kauer trouva si satisfaisante cette œuvre du hasard, qu'il se mit à tenter systématiquement la même chose. Son premier essai fut fait sur un médaillon de marbre, une énorme tête d'*Ecce homo*, sans caractère d'ailleurs; l'artiste combina sa dorure avec du noir animal et passa un peu de rouge aux lèvres. Résultat : une uniforme patine de bronze doré, qui semble ne devoir jamais sécher et qui a coulé si copieusement que le modèle, déjà banal et cartonneux, y est entièrement noyé. Un buste de jeune Faune, que nous voyons à côté, est enduit de la même sauce luisante d'or bronzé. Jusqu'ici, nulle recherche sérieuse de polychromie. Dans un groupe de *Nymphe et amour* et dans un *Saint Georges terrassant le dragon*, le ton d'or ne joue plus qu'un rôle de fond transparaissant aux vigueurs. Mais, malgré le style poncif de ses compositions, Kauer de Kreutznach était un artiste naïvement barbare; sa patine d'or, aussi bien que son bariolage de vermillon, de jaune, de bleu et de vert végétal est criard, sans nuance et sans discrétion. On dirait de l'assyrien flambant neuf. Sa restauration d'un groupe de cavaliers du Parthénon ne saurait être également qu'une erreur, même vue en plein air, à la hauteur d'une frise et sur un fond de métopes et de triglyphes peints. On ne saurait entrer avec une candeur plus effrontée dans cette question

de la statuaire polychrome — dont le seul énoncé effarouche le public et trouble les artistes — que ne l'a fait Kauer.

Les autres essais de restauration antique sont : un *Masque de Pan*, dont l'original, à Dresde, a conservé le ton des cheveux, le brun rouge et le bleu des yeux, et des hachures rouges sur fond d'ocre rouge, par M. Kiessling; une *Tête de Muse* en buste, dont l'original est également à Dresde, que M. Léonard Gey a polychromée avec une discrète délicatesse d'artiste qui en fait, sinon une restauration très exacte, du moins une œuvre d'un charmant effet moderne. De M. Dietz, enfin, l'*Amazone de Stackelberg*, de Dresde, et la *Vénus Gaëtani*, de Rome.

M. Dietz, qui avait, à l'Exposition de Dresde, une tête d'homme dont le réalisme scandalisa le public et que M. Treu défendit vaillamment, nous montre ici trois bustes grandeur nature, en plâtre peint de couleurs à l'huile, dont les gris bleuâtres et la patine vernissée semblent être là pour persuader au besoin qu'on a affaire à de la terre cuite émaillée, genre spécial dans lequel le réalisme ne tire pas à conséquence. Un de ces bustes, une Roumaine exsangue et d'expression fine, avec ses bariolages et ses bijoux nationaux, est un morceau curieux et bien venu, mais qui n'est qu'une fantaisie dont l'imitation n'est pas à conseiller.

A citer encore à titre de curiosités : — Un bouclier rond, de plâtre cerclé d'or, présentant, sur un bleu de Prusse dégradé, une tête de Gorgone ou de Méduse en haut-relief, livide, les yeux injectés, avec sa vivante chevelure de minces et visqueuses couleuvres bleues tachetées de blanc; il a été modelé par Bruckmam de Zurich et peint par un grand artiste, Arnold Böcklin. — De Reinhold Begas, le moulage d'un bas-relief de son *Alexandre de Humboldt*, représentant la Nature. Une femme nue, demi-nature et en demi-relief, assise de face les jambes allongées, allaite deux beaux enfants. Les trois nus, d'un style noble et élégant, n'ont malheureusement reçu qu'un ton mastic à luisants que réveillent à peine çà et là de légers travaux de hachures en creux salies après coup; le sol couvert de fougères où cette mère repose, l'arbre au tronc noueux emmêlé de lianes et à lourd feuillage qui l'abrite, le fond de paysage lointain, coupé de buissons, l'horizon de montagnes et le ciel sont fouillés et réchauffés par des patines de vert olive et de bleu, d'un effet profond, aussi pittoresque que sculptural. Cette interprétation à demi polychrome est bien au-dessus de l'original en marbre, comme poésie et comme vie. Je retiendrai aussi deux morceaux de M. Volkman, peints par un jeune artiste de talent, M. Hermann Prell. C'est d'abord un buste de jeune femme, en marbre, dont la chair a reçu un ton de cire plein de morbidesse, les paupières et le tour des yeux sont passés au noir, la bouche entr'ouverte avivée de rouge, les plis de l'étoffe autour du cou sont chargés d'ocre orangée; le charme en est subtil et malsain. L'autre morceau, en marbre également, se compose d'une niche étroite où se tient, en haut-relief, une Ève nue à la chair imprégnée d'un blond mat et doux; elle est debout près d'un arbre chargé de fruits; le sol est gazonné de hachures vertes; sur un fond bleu très vif, se détache un horizon de montagnes enlevé d'un coup de pinceau; l'effet en serait très saisissant et très lumineux dans le demi-jour d'un appartement.

Mais il faut le répéter, ces curiosités ne prouvent rien. C'est dans des efforts plus franchement naturels qu'il faut chercher les voies fécondes. Voici deux petites cires de M. Henry Cros, l'auteur de cette copie de la *Tête* du Musée Wicar que la *Gazette* déclarait parfaite et dont M. Alexandre Dumas est l'heureux possesseur; ce

sont deux têtes féminines bien modernes, en médaillon, l'une coiffée d'anglaises blondes semées de marguerites et les épaules découvertes, l'autre en toilette de ville ; c'est la réalité la plus rare et la plus exquise, traitée avec les procédés les plus précieux.

Dans une vitrine voisine, signé au catalogue *Peter Clodt V. Jurgensburg* (de Saint-Petersbourg, mort en 1867), est un moulage en plâtre montrant encore ses lignes de soudure sous la couleur, représentant une pauvre petite haridelle digne de Karel Dujardin et que l'artiste a peinte à l'huile, d'après le modèle vivant, et patinée et salie patiemment, avec ses taches blanches et rousses, sa tête fatiguée, sa queue et sa maigre crinière, d'une façon aussi naïve que véridique.

Mais c'est dans les trois œuvres de bonne foi que j'annonçais plus haut qu'il faut chercher l'exemple à suivre. C'est, en première ligne, de M. Joseph Kaffsack de Berlin, un buste coupé ras, sans socle ni piédouche (effet mis à la mode par le buste de Menzel par R. Begas), représentant un général en costume, à parements rouges et boutons de métal, avec la croix au cou, et en manteau à col de fourrure brune, avec une énorme tête penchée, au front chauve, au large cou apoplectique. Le morceau est franc et robuste, et d'un grand effet. On raconte que M. Begas aurait dit à M. Paul Lindau, à propos de l'Exposition qui nous occupe : « Dans une sculpture, le bon devient mauvais sous une application de couleur, et le mauvais au contraire y devient bon. » Ceci s'adresse à ceux qui pensent que sculpture et polychromie sont deux choses, l'une tolérant plus ou moins l'autre, et aux timides ou aux incrédules qui n'aboutissent qu'à des compromis troublants et équivoques. M. Kaffsack, lui, a eu la foi, et nous sentons que, dès la première minute de la mise en œuvre de son buste, il a mené de front la couleur aussi bien que la forme.

La même conviction simple et sans emphase éclate, quoique plus modestement, dans un buste d'homme, en plâtre peint à l'huile, de M. Max Landsberg.

La troisième de ces œuvres, due à un sculpteur connu, M. Albert Wolff (ne pas confondre avec le chroniqueur du *Figaro*), est en stéarine colorée à l'aquarelle. C'est un buste de femme au visage plein et ouvert, à l'épiderme rosé, nuancé et animé par des hachures fondues dans la pâte ; les yeux, très bleus, jouent à distance l'émail vivant ; ils sont obtenus par un rond teinté de bleu clair et troué par une goutte de bleu de Prusse gardée humide et que surmonte un point blanc gratté dans la stéarine. Assurément, ce buste ferait un délicieux effet en un coin d'appartement.

Quoi qu'il en soit, la voie est ouverte : le public et les artistes y viendront. L'engouement même avec lequel on s'est jeté sur le réalisme puéril des marbres et des pochades en bronze de l'École napolitaine montre bien la lassitude du public pour les œuvres d'un art qu'il respecte, mais qu'il n'admet chez lui que par un préjugé de bon ton. Quant au marbre immaculé, n'acquerrera-t-il pas un charme tout nouveau, quand il sera réservé à certains sujets d'effet voulu, aux nus féminins dans les jardins, par exemple, aux allégories funéraires, aux statues de nos places publiques, aux décorations monumentales ?

JULES LAFORGUE.

LEGENDE DE :



*Le jour de la fête après un bel jour,
 Le jour de la fête après un bel jour,
 Le jour de la fête après un bel jour,
 Le jour de la fête après un bel jour.*

*Le jour de la fête après un bel jour,
 Le jour de la fête après un bel jour,
 Le jour de la fête après un bel jour,
 Le jour de la fête après un bel jour.*

VITRAUX DE CHANTILLY

LÉGENDE DE PSYCHÉ

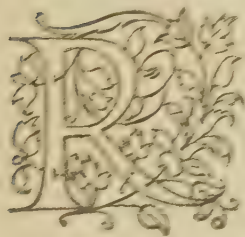


*Venus despité après luy fist bailler
Un grand monceau de diuers grains mestez,
Luy commandant de tost les demester;
Et mettre aux lieux pour eux apareillez.*

*Or sont venus les fromiz esueillez,
Pour acheuer ceste tasche baillée,
Ce qu'ils ont faict et puis s'en sont allez;
Dont trop en est Venus esmerueillée.*

BIBLIOGRAPHIE

L'Œuvre des peintres verriers français, par LUCIEN MAGNE, architecte. — Montmorency-Bouen-Chantilly. — Paris, Firmin Didot et C^e, 1886, 1 vol. grand in-folio, illustré de nombreuses reproductions obtenues par les procédés de photographie de MM. Boussoit et Valaden.



ceux sont les livres dont on peut faire l'éloge à son aise, sans avoir l'air de faire acte de complaisance ou de complaisance. Mais, dans l'art moderne, nous ne tenons celui de M. Lucien Magne pour un des meilleurs, des plus nouveaux, des plus intéressants qui aient été écrits dans ces dernières années. M. Magne est aujourd'hui, assurément, l'homme de France qui connaît le mieux les œuvres de nos maîtres verriers; tous ceux qui s'intéressent à l'histoire des arts de notre pays se réjouiront de le voir pourvoir et développer en un vaste et magnifique ouvrage ses belles études sur le vitrail, dont lui-même et dans une conférence faite à l'Union des arts décoratifs, il avait tracé le canevas en une rapide esquisse ¹.

Le premier volume que vient de publier M. Magne est consacré à l'examen historique et critique des verrières du xiv^e siècle qui décorent les monuments élevés par les Français. Les premiers verriers plus particulièrement pendant cette époque et les dernières manifestations véritablement artistiques d'une forme de décoration qui, depuis quatre siècles, était une des gloires les plus indiscutables de notre pays. « Comme le dit excellemment M. Magne, l'œuvre des peintres verriers, depuis le xiv^e jusqu'au xvi^e siècle, constitue le monument le plus complet, mais aussi le moins connu, de l'histoire de l'art français. La peinture du moyen âge est trop souvent, dans son développement, considérée comme étant la tradition et les exemples destinés à l'éducation morale et religieuse du peuple. Sans les verrières de nos églises, nous ne pourrions connaître les arts du moyen âge.

¹ Voy. *L'œuvre des verriers*, Paris, 1887, p. 1111 et 1112.

les miniatures des manuscrits, les tapisseries et quelques fragments isolés de décoration murale ne donneraient qu'une idée incomplète. »

Les admirables verrières du xii^e et du xiii^e siècle ont atteint à la suprême beauté du *décor* translucide; il était impossible d'aller plus loin dans les données rationnelles et architecturales de cet art que ne l'ont fait les maîtres de ces grandes époques; il fallait tenter autre chose. L'évolution naturaliste du xv^e siècle a conduit nos artistes de la Renaissance à créer le *tableau* sur verre, genre aussi inférieur au point de vue de la logique que peut l'être un vase d'Urbino à personnages par rapport à une de ces somptueuses gourdes persanes en faïence dont le dessin magistral et le coloris éclatant sont la joie des yeux. Mais dans ce *tableau*, décadence d'un art mâle et fier, que d'inventions heureuses et bien françaises, que de trésors d'élégance et de délicatesse! La France par bonheur a conservé, en dépit du temps et des hommes, une très grande partie de sa vitrerie du xvi^e siècle. C'est un incomparable Musée disséminé sur notre territoire, de Rouen à Troyes, de Sens à Châlons, de Conches à Brou, de Bourges à Vincennes et à Paris. Mais, ainsi que je viens de le remarquer, c'est dans les vitraux exécutés pour le connétable Anne de Montmorency, à l'église de Saint-Martin de Montmorency et à Écouen, qu'il faut chercher les productions les plus accomplies de cette époque. Les quatorze verrières de Saint-Martin, dues à des artistes différents (1523-1563), sont des œuvres d'art et des documents historiques de premier ordre; le vitrail des *alérions*, qui surmonte le portail central, vitrail dont nous avons donné ici même une reproduction¹, est, en ce genre, le chef-d'œuvre de la Renaissance française parvenue à son complet épanouissement. Ces compositions et celles d'Écouen sont particulièrement intéressantes par les portraits des personnages contemporains qu'elles nous ont transmis. Les représentations de Jean et de Guillaume de Montmorency sont des merveilles dont il serait impossible de rencontrer ailleurs l'équivalent.

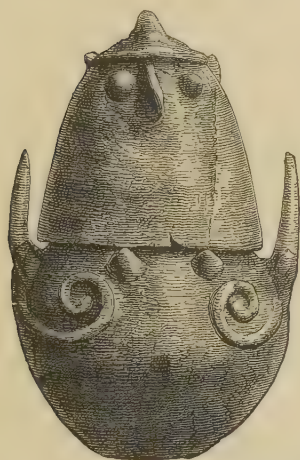
Le premier volume de l'ouvrage de M. Magne est donc consacré à l'étude de ces monuments. C'est une monographie complète dont l'étendue et la précision ne laissent rien à désirer. Appuyée sur des reproductions d'une exactitude saisissante, qui font autant d'honneur à l'éditeur qu'à l'imprimeur, cette histoire présente un intérêt véritablement national. Beaucoup de nos architectes y puiseront des notions qui leur manquent; tous ceux qui ont quelque souci de la régénération de notre sentiment décoratif y trouveront d'amples matériaux d'instruction.

M. Magne a bien voulu mettre à notre disposition les gravures de deux compositions empruntées aux quarante verrières de l'*Histoire de Psyché*, commandées par le connétable pour son château d'Écouen et exécutées sur des dessins de l'École de Raphaël. On sait que ce célèbre et gracieux ensemble appartient au duc d'Aumale et se trouve actuellement à Chantilly.

LOUIS GONSE.

1. *Gazette des beaux-arts*, 2^e période, t. XXXII, p. 58.

Ilios ville et pays des Troyens, par HENRI SCHLIEMANN. Ouvrage traduit de l'anglais par M^{me} E. Egger. Paris, Firmin-Didot et C^{ie}, 1886, 1 vol. de 1,250 pages, illustré de 2 cartes, de 8 plans et d'environ 2,000 gravures sur bois.



Le grand ouvrage du D^r Schliemann, dont la librairie Didot vient de publier une traduction, est assurément l'un des plus curieux et des plus importants entre ceux qui marquent l'histoire de la critique et de l'archéologie. Il est le résumé des fouilles entreprises sur l'emplacement de la ville de Troie et sur divers points de la Troade, le récit des découvertes accomplies pendant l'espace de douze années par un homme doué d'un courage et d'une volonté extraordinaires. Comme le dit fort justement son traducteur, M^{me} E. Egger, il nous fournit un des exemples les plus éclatants de ce que peut l'amour de l'art servi par une persévérance indomptable.

Déjà la maison Hachette nous avait donné une traduction du bel ouvrage antérieurement publié par le D^r Schliemann sur les fouilles de Mycènes; tous ceux qui, en France, s'intéressent aux études historiques faisaient des vœux pour que la traduction d'*Ilios* ne se fit pas trop attendre. La maison Didot a répondu à notre désir par un magnifique et monumental volume illustré de plus de 2,000 reproductions. Nous ne saurions trop la féliciter du service qu'elle vient de rendre à la science archéologique.

L'excellente traduction de M^{me} Egger est précédée de la préface de Wirchow, qui est une éloquente réponse aux attaques jalouses dont les découvertes de M. Schliemann ont été l'objet, et d'une curieuse autobiographie de l'auteur. Parti, en effet, d'une position plus que modeste, fils d'un humble pasteur du Mecklembourg-Schwerin, le D^r Schliemann, sans protection aucune, est parvenu à force d'énergie, non seulement à apprendre seul l'ancien grec, le latin et dix langues modernes, mais encore, après une suite de péripéties qui font de sa vie presque un roman, à gagner en Russie une fortune considérable. C'est cette fortune qui lui a permis, dans l'âge mûr, l'œuvre que dès sa jeunesse il s'était fixée comme but suprême de son existence. Cette autobiographie nous fait assister, pour ainsi dire jour par jour, au drame de ces fouilles qui durèrent de 1870 à 1883, continuellement en-

travées par des luttres, des fatigues, des difficultés, des déboires de toutes sortes, et qui aboutirent à de si importantes découvertes.

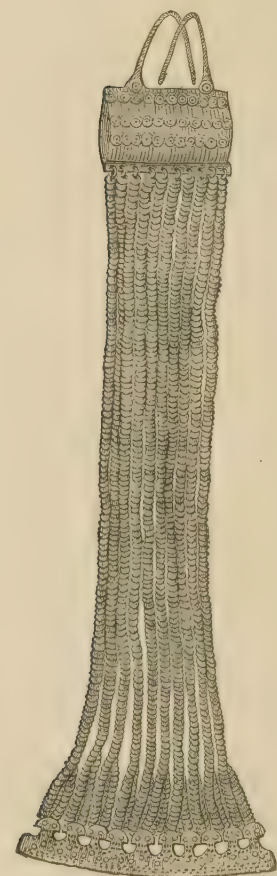
Ce n'est qu'après avoir commencé à explorer Bounarbashi, considéré autrefois comme l'emplacement de l'ancienne Troie, et reconnu l'impossibilité de l'existence de cette ville en cet endroit, que le Dr Schliemann commença à porter ses recher-

ches sur le site de la ville appelée *Novum Ilium* par Strabon, et dominée par la colline d'Hissarlik où s'élevait son acropole. C'est là qu'avec une escouade de 150 ouvriers il procéda à ces fouilles gigantesques qui amenèrent au jour une multitude de monuments : vases, terres cuites, bijoux, etc., et firent découvrir ces ruines de

l'Iliou d'Homère, dont on cherchait vainement la trace depuis 2,000 ans.

Mais d'abord, s'est-on demandé, le problème de la place réellement occupée par l'Iliou homérique est-il aussi bien résolu que l'affirme M. Schliemann ?

Les discussions ardentes, les controverses passionnées, qui depuis plusieurs années ont remué le monde savant, semblent près d'être éteintes. La théorie nouvelle qui réduisait à néant le système archéologique de Lechevalier et de Choiseul-Gouffier, en honneur jusqu'à la fin du dernier siècle, et qui substituait Hissarlik à Bounarbashi, triomphe aujourd'hui avec éclat.



PENDANT DE COU EN OR.

(Seconde cité préhistorique d'Hissarlik.)



DISQUE EN OR.

(Seconde cité préhistorique.)



COBELET ROUGE A SIX TROUS.

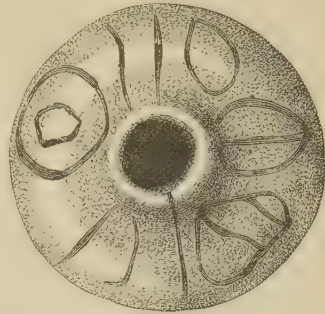
(Quatrième cité préhistorique.)

Nous sommes de l'avis de M. Georges Perrot : le doute n'est plus permis, les preuves, les arguments produits par le Dr Schliemann sont faits pour délivrer les gens sans parti pris de leurs derniers doutes. Nous renvoyons les hésitants à la lecture du chapitre IV intitulé : la *Véritable place de l'Iliou d'Homère* ; on y trouvera un exposé aussi complet que possible de cette question sur laquelle repose tout le système de l'auteur des fouilles d'Hissarlik. Le plaidoyer est conduit de main de maître, avec une force de dialectique, une abondance de raisonnements qui témoignent d'une largeur et d'une indépendance de vues vraiment supérieures.

On ne saurait accuser M. Schliemann d'avoir laissé dans l'ombre aucune des critiques, des attaques de ses adversaires; il répond vigoureusement à tous les coups qui lui sont portés.

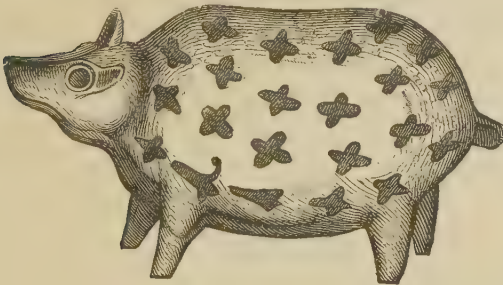
Mais l'événement le plus imprévu dans les fouilles d'Hissarlik, n'a peut-être pas été la découverte de la ville de Priam. Des trouvailles archéologiques d'un intérêt plus notable encore ont récompensé les efforts de M. Schliemann. En excavant successivement les couches superposées des terrains remaniés qui couvrent la plaine et la colline d'Hissarlik, celui-ci est arrivé, par la découverte de vestiges d'un caractère certain, à cette conclusion finale, fort bien indiquée en quelques mots par M^{me} Egger, que, à une époque très reculée, s'élevait dans la plaine de Troie une grande et riche cité, qui a été détruite par une catastrophe terrible, probablement un incendie.

Cette cité était dominée sur la colline d'Hissarlik par une acropole appelée Pergame, accessible par trois grandes portes et renfermant des temples et beaucoup d'autres édifices très importants; elle possédait, de plus, une ville basse s'étendant à l'est, au sud et à l'ouest, à la place où vinrent plus tard se fixer les Grecs éoliens. Cette grande citée avait été précédée d'une agglomération beaucoup plus ancienne encore, qui n'avait sur la colline qu'un ou deux édifices assez vastes entourés d'un mur de fortification, et dont les maisons privées étaient, comme les poteries l'attestent, situées au pied de la colline. La grande ville préhistorique dont nous venons de parler a fourni à l'explorateur la majeure partie des trésors archéologiques de son immense Musée troyen. Après la destruction de celle-ci, et à la suite d'un laps de temps qu'il est impossible d'apprécier, une nouvelle ville



FUSAÏOLE DE TERRE CUITE.)

(Quatrième cité préhistorique.)



PORC EN TERRE CUITE, MARQUÉ D'UN SEMIS D'ÉTOILES.

(Ilium grec.)

s'éleva sur les décombres déjà recouverts par la lente montée du sol, qui, détruite à son tour, fut remplacée par une quatrième, puis par une cinquième ville, toutes également préhistoriques, enfin par une sixième probablement lydienne.

C'est sur l'alluvion plusieurs fois millénaire de ces villes, superposant leurs ruines à travers le cours des âges, qu'a été fondé l'Ilium éolien dont l'acropole s'éleva sur l'ancienne Pergame dont

la ville basse s'étendit sur l'emplacement des faubourgs de la seconde cité primitive.

Les cinq cités préhistoriques mises à nu par la pioche infatigable du D^r Schliemann, ont livré un incomparable trésor archéologique qui permet de suivre, dans ses plus mystérieux détails, les progrès d'une civilisation complète, qui commence à la pierre polie, aux os grossièrement travaillés, aux poteries informes, pour

aboutir à l'art déjà si remarquable de la domination lydienne sur la Troade, art qui rappelle d'une manière frappante celui de l'ancienne Étrurie.

La quantité innombrable de reproductions qui illustrent l'ouvrage de M. Schliemann, suffit déjà à faire comprendre l'extraordinaire importance de la découverte.



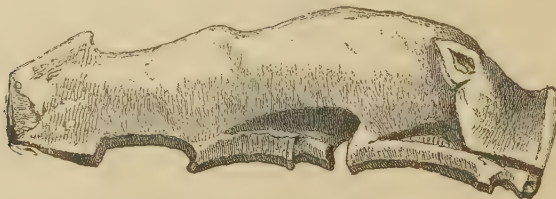
FIGURE DE TERRE CUITE.

(Ilium grec.)

Les vases de terre et les fusaïoles décorées de dessins géométriques et de caractères idéographiques, constituent les séries les plus riches, les plus instructives. On y trouve, à l'état rudimentaire, toutes les formes que l'art asiatique a utilisées en les épurant, en les simplifiant, ou en dégagant en quelque sorte la beauté harmonique.

Du reste, ces produits de la Troade préhistorique offrent un grand nombre des caractères communs à la plupart des vestiges des âges primitifs retrouvés sur les points les plus éloignés du globe. Les objets d'Hisarlik peuvent être rapprochés de ceux que nous a livrés la Scandinavie, et mieux encore de ceux que nous ont révélés les fouilles récemment entreprises au Japon, par M. Morse, sur l'emplacement de la cité préhistorique d'Omori.

LOUIS GONSE.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

**TABLEAUX
MARINES ET PAYSAGES**

PAR

ÉMILE VERNIER

Vues prises en Angleterre, en Hollande, en Italie
et en France, dans les départements
des Alpes-Maritimes, des Bouches-du-Rhône
du Finistère, du Calvados, etc.

VENTE Hôtel Drouot, salle n° 8

Le Mardi 9 février 1886, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR :

M^e Paul CHEVALLIER
40, rue Grange-Batelière, 40

EXPERT :

M. E. FÉRAL, peintre
54, faubourg Montmartre, 54

Chez lesquels se trouve le catalogue

EXPOSITIONS :

Particulière — le Dimanche, 7 février 1886

Publique — le Lundi, 8 février 1886

De 1 heure à 5 heures

ORFÈVRERIE

Bijoux, Boîtes, Tabatières, Montres

Miniatures, Objets de Vitrine

Porcelaines

Sculptures, Objets d'Art, Bronzes

Meubles

le tout provenant de

La Collection de M. le Comte de ...

VENTE HOTEL DROUOT SALLE N° 8

*Les Jeudi 11, vendredi 12 et samedi 13 février 1886
à deux heures*

COMMISSAIRE-PRISEUR :

M^e Paul CHEVALLIER
40, rue Grange-Batelière, 40

EXPERT :

M. Ch. MANNHEIM
7, rue St-Georges, 7

Chez lesquels se trouve le catalogue

EXPOSITION PUBLIQUE :

Le Mercredi 10 février 1886, de 1 h. à 5 h.

BELLES AQUARELLES

DE

L'ÉCOLE MODERNE

PARMI LESQUELLES

Deux séries inédites par Eugène LAMI

(Illustrations de Molière et de Victor Hugo)

ET AUTRES PAR

Ed. de Beaumont, Jacquet, Eug. Isabey, Andrieux, etc.

TABLEAUX ANCIENS & MODERNES

OBJETS D'ART, PORCELAINES

Composant la Collection de feu M. de Meynard

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

Le Mercredi 1^{er} février 1886, à 3 heures 1/2

COMMISSAIRE-PRISEUR :

M^e Paul CHEVALLIER, 10, rue Grange Batelière

EXPERTS :

M. E. FÉRAL, peintre | M. Ch. MANNHEIM
54, faubourg Montmartre, 54 | 7, rue St-Georges, 7

Chez lesquels se trouve le catalogue

EXPOSITIONS :

Particulière — le mardi, 9 février 1886
de 1 h. à 5 h.

Publique — le mercredi (jour de vente)
de 1 h. à 3 h. 1/2.

V E N T E

DE

TABLEAUX

PAR

AIMÉ PERRET

VENTE HOTEL DROUOT, Salle n° 8

Le Jeudi 18 février 1886, à 3 h. 1/2

COMMISSAIRE-PRISEUR :

M^e Paul CHEVALLIER
40, rue Grange-Batelière, 40

EXPERT :

M. Georges PETIT
42, rue Godol-de-Mauroi

EXPOSITIONS :

Particulière — Le Mercredi 17 février
de 1 h. à 5 h.

Publique — Le Jeudi (jour de la vente)
de 1 h. à 3 h. 1/2

COLLECTION DE M. AUGUSTE SICHEL

BRONZES DE BARYE

(ÉPREUVES DE CHOIX)

GROUPES, STATUETTES, BAS-RELIEFS, ETC.

MODÈLES

TABLEAUX ET DESSINS

par BARYE

VENTE Hôtel Drouot, SALLE N° 3

Le samedi 27 février 1886, à 2 heures et demie

COMMISSAIRE-PRISEUR

M^e Paul CHEVALLIER

10, rue Grange-Batelière

EXPERT

M. Ch. MANNHEIM

rue Saint-Georges, 7

Chez lesquels se trouve le catalogue

Expositions { particulière, le jeudi 25 février 1886, de 1 heure à 5 heures
publique, le vendredi 26 février 1886, de 1 heure à 5 heures

BEAUX OBJETS D'ART

et d'Ameublement

BRONZES, PENDULES ET MEUBLES DES ÉPOQUES LOUIS XV ET LOUIS XVI

BEAU RÉGULATEUR DU TEMPS DE LA RÉGENCE

BELLE COMMODE EN LAQUE, GARNIE DE BRONZES DU TEMPS DE LOUIS XV

PORCELAINES DE CHINE, DU JAPON, DE SÈVRES ET DE SAXE

SCULPTURES, ORFÈVREURIE, LAQUES, BIJOUX DU JAPON

OBJETS VARIÉS

Tableaux anciens (*La plupart de l'Ecole française*)

MINIATURES — AQUARELLES — GOUACHES ET DESSINS

TAPIS PERSANS — ÉTOFFES

Appartenant à M. AUGUSTE SICHEL

Vente HOTEL DROUOT, Salle n° 3

Les lundi 1^{er}, mardi 2, mercredi 3, jeudi 4 et vendredi 5 mars 1886, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR

M^e Paul CHEVALLIER

10, rue Grange-Batelière

EXPERT

M. Ch. MANNHEIM

rue Saint-Georges, 7

Chez lesquels se trouve le catalogue

Expositions { particulière, le samedi 27 février 1886, de 1 heure à 5 heures
publique, le dimanche 28 février 1886, de 1 heure à 5 heures

TABLEAUX ANCIENS DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

Lancret, Vestier, etc.

TRÈS BEAU PORTRAIT DE DROUAI LE FILS

BEAUX OBJETS D'AMEUBLEMENT

Sièges couverts en tapisseries de Beauvais et d'Aubusson, époque Louis XVI
Remarquable Panneau en broderie du XVIII^e siècle.

Vente Hôtel Drouot, salle n° 8

Le Samedi 6 Février 1886, à 3 h. 1/2

EXPOSITION : Le Vendredi 5 Février 1886, de 1 heure et demie à 5 heures.

M^e Georges BOULLAND, commissaire-priseur, 26, rue des Petits-Champs.

POUR LES TABLEAUX :

MM. HARO Frères,

Peintres-experts,

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte.

POUR LES CURIOSITÉS :

M. Eug. SORTAIS,

Expert,

23, rue des Capucines.

Chez lesquels se distribue le Catalogue.

PRIMES DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

RAPHAEL ET LA FARNÉSINE

Par Ch. BIGOT

AVEC 15 GRAVURES HORS TEXTE, DONT 13 EAUX-FORTES DE M. DE MARE

Un volume in-4° tiré sur fort vélin des papeteries du Marais

Il a été tiré de cet ouvrage 75 exemplaires numérotés sur papier Whatman, avec gravures avant la lettre, au prix de 75 fr.

Prix de l'exemplaire broché, 40 fr. — Pour les abonnés, 20 fr. pour Paris; 25 fr. *franco* en Province ou à l'Étranger, Union postale.

Ajouter 5 fr. pour un exemplaire relié en toile, non rogné, doré en tête.

ALBUM RELIÉ DE VINGT EAUX-FORTES DE JULES JACQUEMART

Imprimées sur beau papier 1/4 colombier. — *Nouveau tirage*

Prix de vente, 40 francs — Pour les abonnés, 15 fr.; *franco* en province, 20 francs.

ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Quatrième Série. — Prix: 100 fr. — Pour les abonnés: 60 fr.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la *Gazette des Beaux-Arts* les **Albums** seront envoyés dans une caisse sans augmentation de prix.

En vente au bureau de la « Gazette des Beaux-Arts »

8, RUE FAVART, A PARIS

SUPPLÉMENT AU CATALOGUE

DES

GRAVURES ET EAUX-FORTES

PUBLIÉES PAR LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(Bureaux : 8, rue Favart, à Paris)

ANNÉE 1885

Nos d'ordre.	PEINTRES	GRAVEURS	SUJETS	PRIX DES ÉPREUVES		
				Avant la lettre	Avec la lettre	Sur japon
827	P. BAUDRY.....	HÉL. BOUSSOD-VA- LADON.....	L'Enlèvement de Psyché.....	4	2	»
828	J. DE NITTIS.....	H. GUÉRARD.....	Une Marchande d'allumettes....	4	2	10
829	FRA ANGELICO.....	GAILLARD.....	Saint François.....		Épuisé	
830	BASTIEN-LEPAGE.....	MERCIER.....	La Récolte des pommes de terre..	4	2	10
831	<i>D'après un vitrail</i>	BOUSSOD-VALADON (Typographie)	Légende de sainte Marguerite..		Épuisé	
832	<i>D'après un vitrail</i>	—	Sainte Barbe.....		Épuisé	
833	AD. BROUWER.....	Héliogravure.....	Paysans en gaïeté.....		Épuisé	
834	MEISSONIER.....	GÉRY-BICHARD ..	Le Peintre.....	20	5	30
835	BASTIEN-LEPAGE.....	HÉL. DUJARDIN..	Les Faneuses.....	2	1	5
836	LA TOUR.....	A. GILBERT.....	Portrait de l'abbé Hubert.....	4	2	10
837	—	HÉL. DUJARDIN..	Portrait de La Tour, âgé.....	2	1	»
838	AD. VAN OSTADE.....	J. KLAUS.....	Les Fumeurs.....	4	2	»
839	DONATELLO.....	GUÉRARD.....	Saint Jean-Baptiste (sculpture)..	4	2	10
840	<i>D'après un vitrail</i>	BOUSSOD-VALADON (Typographie)	Guillaume de Montmorency....		Épuisé	
841	J. DE NITTIS.....	J. DE NITTIS.....	Femme vue de dos.....	5	3	10
842	ROLL.....	HÉL. DUJARDIN..	Etude (Femme au Taureau)....	2	1	»
843	PRUD'HON.....	MERCIER.....	M ^{me} Copia.....	4	2	10
844	HOLBEIN.....	Héliogravure.....	Portrait de Moret.....	2	1	»
845	BONNAT.....	BONNAT.....	Martyre de saint Denis.....	4	2	»
846	GAILLARD.....	GAILLARD.....	Portrait du père Hubin.....		Épuisé	
847	<i>D'après un vitrail</i>	BOUSSOD-VALADON (Typographie)	Les Saintes Femmes.....		Épuisé	
848	RUBENS.....	RUBENS.....	Sénèque.....		Épuisé	
849	MERCIE (Antonin)....	HÉL. DUJARDIN..	Le Souvenir (sculpture).....	2	1	5
850	DE NEUVILLE.....	—	Après le combat.....	2	1	»
851	HALS.....	TOUSSAINT.....	Van Beresteyn.....	6	3	»
852	INGRES.....	HÉL. DUJARDIN..	M ^{lle} de Montgolfier.....	4	2	»
853	RAPHAEL.....	—	L'Annonciation.....	4	2	»
854	GUÉRARD.....	Lampe de l'émir Arghoun (xiv ^e siècle).....	4	2	10
855	BOUSSOD-VALADON (Photo-Aquatinte)	Tapis de prière (Sidjadé).....	2	1	»
856	REMBRANDT.....	REMBRANDT.....	Les Trois mendiants.....		Épuisé	
857	GUÉRARD.....	Monument funéraire de Philippe Pot.....	4	2	»
858	REMBRANDT.....	REMBRANDT.....	Retour de l'Enfant prodigue....		Épuisé	
859	BOUSSOD-VALADON (Photo-Aquatinte)	Tapis persan.....	2	1	»
860	RUBENS.....	BORREL.....	Hélène Fourment et ses enfants (Louvre).....	5	3	15
861	WERENSKIOLD.....	HÉL. DUJARDIN..	Petite paysanne de Norvège....	2	1	»
862	REMBRANDT.....	REMBRANDT.....	Le Cochon mort.....		Épuisé	



FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, PARIS

Spécialité

de Tapisseries et d'étoffes anciennes.

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE et C^{ie},

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exp. de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

BIBLIOTHÈQUES

EXPERTISES. — VENTE AUX ENCHÈRES
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

ADOLPHE LABITTE

Libraire de la Bibliothèque nationale.

4, rue de Lille, 4

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE
ET GRAVURE

RAPILLY, 55 bis, quai des Grands-Augustins

AUTOGRAPHES et MANUSCRITS

ÉTIENNE CHARAVAY

Archiviste-Paléographe, 4, rue de Furstenberg

Achats de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité.
Publication de la Revue des Documents historiques et de l'Amateur d'autographes.

ALBERT FOULARD

LIVRES ANCIENS ET MODERNES

BEAUX-ARTS, LITTÉRATURE, SCIENCES

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

7, quai Malaquais, Paris.

HENRY DASSON *

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES
D'ART

106, rue Vieille-du-Temple.

HARO * et fils

PEINTRES-EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte.

ORNEMENTS D'ÉGLISE

BIAIS AINÉ

74, RUE BONAPARTE, 74. — PARIS

Chasublerie.

Broderies d'art.

Entures, etc.

Ameublement d'église.

Orfèvrerie.

Bronzes, etc.

TRAVAUX D'ART SUR DESSIN SPÉCIAUX

L'OFFICE DE LA CURIOSITÉ

13 et 15, Boulevard de la Madeleine

SOUS LA DIRECTION DE

CHARLES PILLET

ANCIEN COMMISSAIRE-PRISEUR

Se charge de la vente amiable des Objets d'art et des Tableaux qui lui sont confiés

EXPERTISES, CATALOGUES. RENSEIGNEMENTS

LIBRAIRIE

AUGUSTE FONTAINE

35, 36, 37, passage des Panoramas,

A PARIS

MAISON SPÉCIALE

POUR LIVRES RARES ET CURIEUX

Envoi des Catalogues sur demande

OBJETS D'ART

CHINE-JAPON

S. BING

19, RUE CHAUCHAT, — 19, RUE DE LA PAIX

13, RUE BLEUE

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(850 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8^e colombier

Prix ; de 1 fr. à 5 fr. l'épreuve

Au bureau de la Revue.

28^e ANNÉE. — 1886

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1^{er} janvier ou 1^{er} juillet.

FRANCE

Paris Un an, 50 fr.; six mois, 25 fr.
Départements — 54 fr.; — 27 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale. . — 58 fr.; — 29 fr.

PRIX DU DERNIER VOLUME : 30 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). Épuisé.

Deuxième période (1869-85), quinze années. 800 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1885-1886

RAPHAËL ET LA FARNÉSINE

Par Charles BIGOT

Avec 15 gravures hors texte, dont 13 eaux-fortes de T. DE MARE

Un volume in-4° tiré sur fort vélin des papeteries du Marais.

Prix : 40 fr. — Pour les abonnés, 20 fr.; *franco* en province, 25 fr.

Ajouter 5 fr. pour avoir un exemplaire relié.

Il a été tiré de cet ouvrage 75 exemplaires numérotés sur papier Whatman, avec gravures avant la lettre, au prix de 75 fr.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : *L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange*; *Album d'eaux-fortes de Jules Jacquemart*; *les Dessins de maîtres anciens et Album de la Gazette des Beaux-Arts* (4^e série).

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

à l'Administrateur-gérant de la **Gazette des Beaux-Arts**

RUE FAVART, 8, PARIS

NOTICE

THIS VOLUME IS INCOMPLETE

THE FOLLOWING ISSUES ARE ON ORDER:

SER.2 VOL.33 NO.345 MAR 1, 1886

